

МУЗЫКА НАРОДОВ АЗИИ И АФРИКИ



4

МУЗЫКА НАРОДОВ АЗИИ И АФРИКИ

Выпуск четвертый

Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1984

Составление и редакция
В. С. ВИНОГРАДОВА

М $\frac{4905000000-065}{082(02)-84}$ 435—83

От составителя

Национальные традиции — как часто употребляем мы это понятие применительно к музыке, не учитывая исторической обусловленности его содержания. Музыкальные традиции восточных народов обычно трактуются как совокупность жанров, произведений, художественных средств, приемов, структур и т. п., сложившихся в средние века. Эти компоненты действительно входят в традицию, но подлинное содержание этого понятия значительно шире, тем более, что традиция не представляет собой застывшего в неподвижности явления.

Традиция всегда находится в контакте с современностью. Она живет: в ней что-то удерживается на долгие годы, что-то трансформируется или вовсе отмирает, а что-то рождается заново. Музыковеды постоянно подчеркивают поразительную устойчивость интонационной структуры бытующих изустно мелодий, сопоставляя образцы, записанные несколько веков тому назад с современными вариантами. Вместе с тем, они отмечают и изменения, произошедшие в темпе, орнаментике, метрическом членении современных вариантов этих мелодий [1].

В наши дни, когда такое мощное развитие получили средства массовой информации, содействующие интенсивному и широкому культурному взаимообмену народов, традиция стала еще более мобильной.

---

[1] См. об этом в сб.: Music and Tradition. Cambridge University Press, 1981.

В творчестве народных певцов и инструменталистов Средней Азии и Казахстана появились новые темы, возникли и закрепились новые композиционные приемы и связанные с ними новые формы музицирования. В массовом быту этих народов все большее распространение приобретают ансамбли народных инструментов. Маком, например, все чаще исполняется большими вокально-инструментально-танцевальными коллективами. Эта ранее не встречавшаяся форма музицирования в годы Советской власти все заметнее утверждается в быту народов Узбекистана и Таджикистана и становится здесь подлинно национальной традицией.

Традиция и современность — проблема подлинно глобального масштаба и значения — затрагивает все стороны человеческой жизни. Особую актуальность приобретает она в освободившихся странах, преимущественно в тех, которые идут по революционно-демократическому пути. Здесь традиция и современность приходят в непосредственное, порой очень острое соприкосновение: сталкиваются, с одной стороны, древние, вековые, подчас отживающие устои и обычаи, с другой — новые формы быта и связанные с ними новые формы культуры, причем далеко не всегда прогрессивные. Это мы обнаруживаем и на примере музыки.

В быту африканских народов до сих пор пользуются массовым распространением старинные обряды, песни, танцы и т. д. Вместе с тем возникают и утверждаются совершенно новые музыкальные жанры. В последние годы, например, получила развитие современная политическая песня, отзывающаяся на события дня. Творцы-исполнители этого жанра используют новые средства музыкального языка, хотя в целом продолжают опираться на традицию. Одновременно в современные африканские города устремился поток низкопробной псевдо-национальной музыкальной продукции. Известный африканский музыкант Френсис Бебей назвал ее «жалким подобием африканской музыки» и писал, что она «захватила» Африку.

Проблема традиция и современность в последние годы находится в центре внимания советских востоковедов и африканистов. Их идейно-теоретические позиции в этом вопросе представляют для нас большой интерес, поскольку наша музыковедческая проблематика — частный аспект решения более общих вопросов. Приводим один из основополагающих тезисов, выработанных советскими учеными в ходе обсуждения проблемы традиций и современности: «Выступая против абстрактного противопоставления старого и нового в жизни освободившихся стран, против, как огульного отрицательного отношения к традициям (на том основании, что они представляют «уход в прошлое», «вчерашний день» этих стран), так и их апологии (на том основании, что только они являются «национальным достоянием»), советские востоковеды и африканисты выделяют в борьбе вокруг культурного наследия афроазиатских стран концепции синтеза традиционного и современного. Советских ученых привлекает в этом направлении

прежде всего то, что, не отвергая, в принципе, традиции как символ национальной самобытности, представители этого направления выступают против односторонней приверженности традиционализму и критически относятся к «модернизму», то есть апологетике всего, что связано с культурой Запада, не отклоняя, вместе с тем, ее достижений, имеющих всемирно-историческое значение. Таким образом, отмежевываясь от крайностей и востокоцентризма, и западничества, сторонники концепций синтеза отстаивают оптимальное соотношение национально-специфического и общечеловеческого в культурном развитии освободившихся стран»[1].

Какое убедительное доказательство правомерности этого положения мы находим в нашей советской музыкальной действительности! Синтез местных национальных традиций с достижениями мировой культуры начал осуществляться в наших восточных республиках с первых же лет Советской власти. Он неодолимо прокладывал себе дорогу, хотя и сопровождался неумолкающим долгое время аккомпанементом споров — «можно» или «нельзя». Осуществлялся он на протяжении всей истории советской музыки удивительно органично, так как определялся двумя мощными факторами: общей политикой нашей партии по национальным и культурным вопросам и основными закономерностями самого музыкально-исторического процесса. Законы жизни ломали представления о несовместимости двух музыкальных систем — модально-монодической и темперированно-многоголосной. У нас существуют и развиваются два основных музыкальных пласта: национальная традиционная музыка, к которой относится и фольклор, и профессиональная музыка устной традиции, и профессиональная композиторская музыка современных форм и жанров. Вопрос о правомерности или неправомерности синтеза этих пластов снят у нас самой жизнью, музыкальной практикой.

За рубежом споры о синтезе идут даже в тех странах, где искусство современных форм и жанров уже пустило глубокие корни, где даже сформировались композиторские школы, появились национальные оперы, балеты, симфонии, функционируют консерватории и т. д. Пишущий эти строки встретился с такой ситуацией в Турции и Иране. Отрадно, что и там, и там (как и в других, например, арабских странах) уделяется большое внимание национальным музыкальным традициям: они изучаются, пропагандируются, принимаются меры к их сохранению, и наряду с ними растет и крепнет новая музыкальная ветвь.

Мы с пониманием относимся к тем музыкальным деятелям зарубежного Востока, которые, опасаясь за судьбы родного искусства, не могут (пока) примириться с происходящими изменениями в музыкаль-

---

[1] См.: Гордон А. Советские востоковеды о проблемах идеологической борьбы. — Азия и Африка сегодня, 1981, № 3, с. 7—8.

ной жизни. Ведь для многих из этих деятелей такие понятия, как «многоголосие», «хор», «оркестр» и т. п., воспринимаются не только как новая музыкальная форма, но и как музыка колонизаторов. Следовательно, для нас очень важно в каждом случае выяснить, кто и почему выступает против синтеза, какие мотивы скрываются за негативным отношением к нему. Мы обязаны, ссылаясь на наш опыт, терпеливо разъяснять ошибочность узкого подхода к мировому искусству, не поддерживать, и тем более, не поощрять национальной замкнутости. В этом смысле мы принципиально не разделяем востокоцентристские позиции тех из музыкально-образованных европейцев, которые отрицают правомерность выхода восточных культур за рамки их традиционной музыкальной системы и тем самым обрекают их на застой и отчуждают друг от друга, лишая возможности осваивать и развивать достижения мировой культуры. Для нас в равной мере неприемлемы как гиперболизация роли и значения традиций, так и полное их игнорирование, как одностороннее увлечение в музыкальной практике одними лишь старинными жанрами и формами, так и сплошное отрицание их.

В последние годы композиторы восточных республик активно и небезуспешно разрабатывают композиционные приемы, сложившиеся в профессиональной музыке устной традиции. Такая увлеченность положительна и перспективна. На этом пути, как и во всех случаях освоения национальных музыкальных традиций, выявляются новые, свежие приемы, средства, обогащающие советскую музыку. Симфонические формы мугама, макомные принципы развития и т. п. — все это должно идти на вооружение современного композитора. Однако было бы ошибочным абсолютизировать технику, сложившуюся в недрах модально-монодической культуры, возводить ее в норму современной профессиональной музыки, противопоставляя, например, мугамность сонатному аллегро и т. п.

Тенденции искусственного стирания и раздувания национальных особенностей могут проявиться при отборе, пропаганде, изучении и собирании музыкального наследия. Чрезмерное увлечение архаичными, в частности культовыми музыкальными традициями, недооценка жанров и форм, отображающих демократические устремления народа, игнорирование произведений, демонстрирующих процесс взаимопроникновения, сближения национальных культур, — подобные явления в большей или меньшей мере уже содержат признаки отмеченных выше опасных тенденций.

Опасность искусственного стирания национальных особенностей заметнее всего проступает в творчестве современных восточных композиторов, увлекающихся модернистической модой. Ведь авангардистские системы, как правило, «убивают» народно-национальное начало, искажая присущие народной музыке Востока ее первозданные черты: диатонизм, специфику ладов и форм мелодического развертывания, особые структурные нормы и т. д.

Народные музыкальные традиции в нашей стране окружены вниманием и заботой. У нас созданы многочисленные государственные и общественные организации, занимающиеся их собиранием, изучением и пропагандой. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует факт последнего времени: 23 августа 1980 года на совместном заседании Министерства культуры Узбекской ССР, Министерства просвещения и Союза композиторов той же республики было принято конкретное постановление «О практическом и теоретическом освоении жанров профессиональной музыки устной традиции в учебных заведениях» (от общеобразовательной школы до консерватории. — *В. В.*). Чрезвычайно важно, что в постановлении речь идет не только о старинных макомах и других жанрах традиционной музыки, но и о возникших в наше время новых формах бытования этого жанра, о методах его претворения в сочинениях советских композиторов.

Настоящий четвертый выпуск сборника «Музыка народов Азии и Африки» почти весь, за исключением двух первых статей, посвящен фольклору и профессиональной музыке устной традиции советских и зарубежных народов. Он как бы демонстрирует ее огромнейшее разнообразие и богатство, и в целом служит иллюстрацией ко всему вышесказанному.

Сборник открывается статьей Н. Янов-Яновской «У истоков многоголосия в узбекской музыке». Автор высказывает и аргументирует мысль о том, что многоголосные формы современной профессиональной узбекской музыки не навязаны ей извне, а постепенно формировались изнутри, на почве стимулирующих их возникновение местных национальных традиций.

В. Виноградов в статье «Фикрет Амиров: размышления и диалоги» на примере творчества этого крупного азербайджанского композитора ставит проблему интернационального значения музыкальных достижений народов Советского Востока.

Три следующие статьи посвящены исследованию ведущих жанров классической восточной музыки — макомов и макамов. Первая из них — «Макам и маком» Ф. Кароматова и Ю. Эльснера — раскрывает содержание этих понятий, рассматривает их в этно-региональном аспекте и сопоставляет некоторые их общие признаки. Во второй статье — «Ритмические и ладовые основы хорезмских макомов» О. Матякубова — выявляются отличительные черты этих музыкальных жанров: ладотональное единство цикла при одновременном метроритмическом контрасте составляющих его частей. Третья статья — «Двенадцать уйгурских мукамов» А. Хашимова — впервые рассматривает

и описывает одну из локальных разновидностей цикла уйгурских мукамов — илийские мукамы, сопоставляя их с кашгарскими и хотанскими.

В 1980 году во всем мире отмечалось 1000-летие со дня рождения великого ученого, поэта и музыковеда Среднего Востока Абу Али Ибн Сины (Авиценны) — уроженца Средней Азии, территории нынешнего Узбекистана. С его музыкально-эстетическими воззрениями, тесно связанными с философскими концепциями ученого, знакомит нас статья А. Джумаева «Музыкально-эстетические взгляды Абу Али Ибн Сины».

Интересному явлению певческой культуры тюркских и монгольских народов — двухголосному горловому пению — посвящена статья Х. С. Ихтисамова. Преимущественное внимание автор уделяет генезису этого феномена, высказывает ряд обоснованных соображений относительно жанровых истоков сольного двухголосия.

В. Сисаури — автор статьи «Гагаку, музыка древней Японии» — рассматривает эту музыку в историческом и теоретическом аспектах (зарождение ее и развитие относится к VIII—XII векам), доказывая, что она явилась фундаментом для всего последующего развития традиционного музыкального искусства японского народа.

Великому индийскому поэту, композитору, общественному деятелю посвящена статья Т. Морозовой «Рабиндранат Тагор и традиционная классическая музыка Индии». Автор дает краткие сведения о биографии и песенном творчестве Тагора, но основное внимание сосредотачивает на тех элементах нового, которые он внес в классические жанры и стили индийской музыки — дхрупад, кхеял, джамар и другие.

В работе Л. Голден и В. Сергеева «Квабена Нкетия и его труды об африканской музыке» содержится обзор основных работ этого широко известного музыковеда-африканиста, композитора и общественно-музыкального деятеля Ганы. Авторы особо отмечают его прогрессивную позицию в подходе к изучению и оценке африканской музыкальной культуры, в частности, его решительный протест против односторонней «утилитарной» трактовки африканской музыки, важное значение, которое он придает происходящим в ней изменениям. Квабена Нкетия оперирует материалом, собранным преимущественно в Западной Африке.

В третьем выпуске нашего сборника была помещена статья Г. Кубика, в которой сконцентрированы данные о многоголосии,

в основном, в Восточной Африке. Таким образом, публикации этих двух статей знакомят советских читателей с музыкальной культурой значительного региона африканского континента.

Вслед за этим помещается работа самого Квабены Нкетии «Исполнитель в изменяющемся обществе». Ее автор сопоставляет положение, репертуар, формы музицирования традиционных и современных африканских музыкантов-исполнителей и отмечает произошедшие перемены, которые характеризует прежде всего как изменения социальные.

В одной из своих последних работ Нкетия разрабатывает отправные положения уже широкоохватной методологии исследования музыки в социальном аспекте. (J. H. Kwabena Nketia. The juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis. — The World of Music, 1981, vol. XXIII, № 2.)

«Введение в арабскую музыку» Хабиба Хасана Тумы носит обобщенно-энциклопедический характер.

Хабиб Хасан Тума — широкоизвестный знаток традиционной арабской музыки. Его лаконичная, но глубоко содержательная статья о макаме была нами опубликована в сборнике «Музыка народов Азии и Африки, 3». Некоторые ее положения, естественно, совпадают с наблюдениями, изложенными в нижеприводимой его же статье. Но последняя из них охватывает кроме того важнейшие исторические, теоретические, локальные аспекты, множество форм и жанров арабской музыки. Автор раскрывает и отчасти иллюстрирует нотными примерами такие наиболее значительные музыкальные явления, как макам, нуба, фасл, баяти, мувашах, вазн, самаи, хана, таслим и другие.

X. X. Тума справедливо и высоко оценивает новаторские устремления прекрасного музыканта Мунира Башира, выделяет изобретенные им новые приемы игры на уде и т. п. Но по смыслу всей статьи и по ее итогу вытекает, что все эти новаторства приемлемы постольку, поскольку они реализуются «без нарушения подлинности традиций», а эти «нарушения», по ранее высказанным им словам, возникают в результате «привнесения в арабскую музыку чужеродных элементов из неарабских музыкальных культур, таких, как музыкальные инструменты, ритмические структуры, формы, обработка, многоголосие, гармония, оркестровка и сама практика исполнения».

Здесь выражена хорошо нам знакомая, но никак не разделяемая нами, более того — противоречащая всему ходу мирового музыкально-исторического процесса, точка зрения.

X. X. Тума не выражает своего отношения к достижениям мирового музыкального искусства: войдут ли они в сокровищницу национальной арабской музыкальной культуры или нет. Он обходит молчанием и все те сдвиги, которые совершаются в ней и в наше время, на наших глазах.

Не отрицая большой роли ислама в формировании духовных ценностей арабских народов, мы, тем не менее, не склонны соглашаться с автором, придающим исламу в этом отношении «решающее» значение.

Однако, несмотря на наше несогласие с некоторыми положениями автора, мы считаем его работу в целом ценной, полезной для советского музыканта, который найдет в ней обилие интересных исторически достоверных фактов и обобщений.

Завершается сборник публикацией фрагмента книги «Моя музыка, моя жизнь» выдающегося современного индийского музыканта, прославленного исполнителя на ситаре, композитора, знатока классических традиций индийской музыки, видного общественного деятеля Рави Шанкара.

В публикуемом фрагменте освещаются важнейшие стороны национальной музыкальной классики индийского народа: ее исторические корни, монодическая и модальная природа, учение о раге, формы и методы изустной передачи классической индийской музыки из поколения в поколение.

В. Виноградов

Н. Янов-Яновская

У ИСТОКОВ МНОГОГОЛОСИЯ В УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКЕ [1]

Одна из ярких тенденций современной мировой культуры — активизация духовных сил Востока. Словно стремясь на новом витке человеческой истории вернуть былое могущество (известно, сколь велико было значение древневосточных цивилизаций), народы Востока заявляют о себе все настойчивее и решительнее. Начат волнующий творческий диалог с Европой, которая постепенно утрачивает свою многовековую монополию.

Пожалуй, особенно интересен этот процесс в сфере музыки [2]. Прибегая к музыкальному же сравнению, можно утверждать, что поначалу робкие «гетерофонные» подголоски Востока, осторожно подключающиеся к уверенно солирующему голосу Европы, все более разрастаются, приобретая характер самостоятельной мелодической партии. В результате складывается подчас своего рода разнотемная контрастная полифония — дуэт равноправных участников.

Усиление «восточного» голоса в подобном дуэте связано, несомненно, не только с возросшим всеобщим интересом к монодийной музыке, открытием ее неведомых для европейского мира богатств, но и с другим обстоятельством — рождением в современную эпоху новой восточной традиции — традиции многоголосия (факт, который становится все очевиднее).

---

[1] Данная статья содержит попытку осветить некоторые общие вопросы, связанные с проблемой зарождения и становления многоголосия на почве восточной монодии. Соображения, высказанные в ней, ни в коей мере не претендуют на роль обобщающих выводов, это всего лишь рабочие посылки.

[2] Свидетельством тому, в частности, — материалы VII конгресса ММС, III и IV Музыкальных трибун Азии, II Стамбульского международного музыкального фестиваля, Международного музыковедческого симпозиума в Самарканде и т. д.

Веками вырабатывались на Востоке монодические формы музицирования и соответствующие им формы восприятия — восточная музыка привычно отождествлялась с монодией. Глубочайшие изменения, радикальный стилевой сдвиг приносит с собой лишь XX столетие. Почему? Ответ может быть дан только при учете тех изменившихся политических и социально-экономических условий, которыми определяется современная эпоха: огромная волна освободительного движения, антиколониальная борьба, пробудившая в народах национальное самосознание, вызвавшая стремление развивать национальные традиции, искать новые, современные формы, вступать в широкие культурные контакты. «Миллионы людей, населяющих страны Востока, втянуты в гигантский поток социального движения, с необычайной быстротой смывающий следы былых патриархальных и полуфеодальных отношений», — пишет И. Нестьев. — И далее «[...] В огне освободительных войн и революционных схваток рушатся вековые привычки и представления, формируются новые вкусы и воззрения, новое отношение к действительности. Можно ли говорить в этих условиях о неподвижности художественных традиций Востока, о недопустимости естественных контактов с высшими завоеваниями европейской культуры?» [1].

Закономерно поэтому, что раньше и активнее всего этот процесс проявил себя в нашей стране, где в результате Великой Октябрьской социалистической революции произошли, как известно, коренные социально-экономические и культурные преобразования, раскрепостившие творческие силы народов (факт этот убедительно доказывает историко-социальную детерминированность культурных процессов в жизни общества). Именно здесь культурами Советского Востока были заложены основы новой, многоголосной традиции, реализованы первые опыты [2].

---

[1] Нестьев И. О национальном и интернациональном в развитии современных музыкальных культур. — В кн.: Социалистические музыкальные культуры. — М., 1974, с. 15.

[2] Не случайно именно советские музыканты впервые заговорили о «восточном варианте» сонатного allegro (см.: Тигранов Г. О национальном и интернациональном в советской симфонии. — В кн.: Музыка в социалистическом обществе. — Л., 1969, с. 82), о «мугамности» как специфической манере музыкального мышления (Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978, с. 211). В гуще советской музыкальной практики возникло утверждение: «Восточный симфонизм родился и существует», принадлежащее, кстати, одному из первооткрывателей в этой области Фикрету Амирову (см. в кн.: Музыкальные культуры народов: Традиции и современность. VII ММС. — М., 1973, с. 315).

Столь резкий стилевой скачок, столь стремительное и плодотворное развитие нового качества в республиках монодийной традиции невозможно понять вне общего духа социалистической эпохи. В настоящее время все более осознается важность культурологического аспекта, понимания роли широкого внемузыкального контекста как условия, необходимого для правильной оценки конкретного музыкального явления[1]. Думается, учет этого контекста еще более обязателен при анализе кардинальных стилевых изменений в искусстве, выявлении причин их вызвавших. В частности, в нашем случае объяснить, обосновать острую потребность народов Советского Востока в многоголосии вне изменившейся социально-политической ситуации невозможно. Профессиональный театр, драматургия, кинематограф, новые виды литературы (так называемая «большая проза» — роман, эпопея), музыки (опера, симфония и т. д.) — все это возникает как естественный отклик самого национального сознания на изменившийся уклад общественной жизни, как естественное стремление выразить новое мироощущение, новые пласты духовной энергии. Проницательные высказывания на этот счет мы обнаруживаем у Асафьева. Имея в виду казахскую музыку, он пишет: «...для музыкальных культур некоторых братских республик одним из основных ведущих прогрессивных течений становится образование на основе народной музыкальной культуры индивидуально ярких композиторских «диалектов» как проявление нового личного сознания, обогащенного всеми воздействиями революционной перестройки быта [...]» И далее: «[...] из бытового явления, из искусства, включенного в бытовую повседневность, музыка становится выразительницей мыслей и чувств народа, строящего Родину, она переходит в высшую идейно-синтетическую стадию. Само собой разумеется, что тем самым прежние формы выражения становятся для нее тесными...»[2].

Именно Советский Восток, повторим, взял на себя трудности первопроходцев, оказавшись в авангарде этого движения. И он же дал первые плоды, заставившие поверить в новую идею — идею стилевого синтеза восточной

---

[1] Кац Б. О культурологическом аспекте анализа. — Сов. музыка, 1978, № 1.

[2] Асафьев Б. Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки. Цит. по публикации Б. Ерзаковича «Две статьи Б. В. Асафьева о казахской музыке». — Известия АН КазССР, серия филологическая, 1975, № 4, с. 67.

музыки с так называемыми европейскими формами и жанрами. (А. Хачатурян — тому ярчайший пример). Международный авторитет этих завоеваний был тем нагляднее, убедительнее, что новое рождалось здесь не на развалинах старого, традиционного, не отменив его, не заменив его, а встав рядом как вторая ветвь единой национальной культуры.

За 60 лет своей истории музыкальные культуры Советского Востока накопили уже немалый позитивный опыт, хотя их путь к удачам был далеко не прямолинейным, насыщенным трудностями, противоречиями, неустанными поисками. Мировое значение этих завоеваний трудно переоценить. Для многих стран зарубежного Востока, осваивающих ныне аналогичный путь (на базе монодии идущих к овладению многоголосием), культуры Советского Востока — своего рода маяк [1]. Интерес к нашему опыту стремительно возрастает. И это обязывает нас, советских музыковедов, искать действенные пути обобщения этого опыта, вызывает необходимость подняться над эмпирическим методом рассмотрения материала, исследовать локальные процессы лишь под углом зрения выявления закономерностей, приложимых к возможно более широкому кругу фактов. Понятно в связи с этим стремление научной музыкальной общественности к выработке методологических принципов анализа, к поискам типологизирующих форм, «укрупняющих» явления, вскрывающих наличие общностей, что в свою очередь согласуется с призывом нашей партии развивать теоретические аспекты знания. «Научная разработка методологических основ (разрядка моя. — *Н. Я.*) музыкального востоковедения и африканистики стала для советских ученых задачей первостепенной важности и интернациональным долгом» [2].

Бесспорно, опыт каждой из восточных республик СССР индивидуален, исторически конкретен, неповторим. И все же в процессе их приобщения к системе многоголосных жанров прослеживаются общие тенденции, вырисовываются типологически сходные этапы, поскольку типологической общностью обладают и формы самой традиционной монодии [3]. Это позволяет говорить о некоем инвариантном на-

---

[1] Об этом говорили, например, участники Самаркандского симпозиума — гости из-за рубежа. Не случайно факт этот упоминался с высокой трибуны VI Всесоюзного съезда композиторов в ноябре 1979 г. (см. материалы съезда в журнале «Сов. музыка», 1980, № 3).

[2] Сов. музыка, 1979, № 11, с. 140.

[3] См. об этом: Еолян И. Очерки арабской музыки. — М., 1977; Макомы, мугамы и современное композиторское творчество (например,

чале, о возможности увидеть в судьбе одной отдельной культуры модель процесса в целом.

Монодия и многоголосие. Мы уже начали оперировать этими понятиями, не оговорив всей сложности стоящих за ними явлений, многоликости связей, возникающих между ними, что в свою очередь вызвано многозначностью толкования самих терминов. Не вдаваясь в анализ этих дефиниций [1], подчеркнем главное: в контексте нашей проблематики «монодия» и «многоголосие» выступают в значении исторически сложившихся, стилистически завершенных систем музыкального мышления [2]. Однако, когда рассматриваются полифонические элементы «внутри» самой монодии, понятие «многоголосие» выступает в ином значении — это лишь фактурный прием, использующийся наряду с другими музыкально-языковыми категориями. Игнорирование подобных различий в трактовке термина приводит, как нам кажется, к существенным неточностям. Так, присущие монодии некоторые элементы многоголосия в музыковедческом обиходе обычно именуют «зачатками», «зародышами» многоголосия, поскольку они действительно обеспечивают более органичное вживление новой системы [3]. Нужно только, думается, учитывать, что таковыми они не «являются», а «становятся», становятся тогда, когда их воспринимают с позиций иной системы, «композиторской» практики. До той поры — пока они покоятся в русле традиционной монодии, это не «зачатки», не «зародыши», не «примитивная

доклад Ф. Кароматова «Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках Советского Востока»). — Ташкент, 1981; Профессиональная музыка Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981.

[1] Они рассмотрены в исследовании С. Галицкой «Теоретические вопросы монодии» (Ташкент, 1981).

[2] Нам приходилось неоднократно высказывать эту точку зрения (см., например: Сов. музыка, 1976, № 7, с. 84; сб. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978, с. 172—173; Узбекская музыка на современном этапе. — Ташкент, 1977, с. 3 и др.), критикуя несколько упрощенное, на наш взгляд, представление о соотношении монодийной и многоголосной традиций в узбекской музыкальной культуре как разнокачественных ступенях развития, как этапах, сменяющих друг друга. В действительности же здесь имеет место не только диахронный, но и синхронный фактор, поскольку новое возникает и развивается как бы на фоне старого, продолжающего полнокровно функционировать (об этом подробнее впереди).

[3] См., например, книгу С. Закржевской «Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении» (Ташкент, 1979), в которой одна из глав называется «Элементарные формы многоголосия и предпосылки к многоголосному изложению», там же упоминаются «зачаточные, элементарные формы многоголосия» (с. 42, и т. д.).

полифония», не «элементарные формы многоголосия» (в таком случае невольно срабатывает европоцентристская установка — от себя на другое), а органическое порождение самой монодии, одно из ее специфических проявлений. То есть не примитивные формы полифонии (взгляд «извне»), а напротив, развитые формы монодии (взгляд «изнутри»). Не случайно, по-видимому, восточные средневековые музыканты-теоретики не воспринимали одновременно извлекаемые на щипковых инструментах звуки в качестве двухголосия как такового — традиционное монодийное мышление вбирало в себя эти элементы как типический признак самой системы, не только не расшатывающий ее, но наоборот, сообщающий ей стабильность и стилистическую законченность.

Проблемы проявления многоголосия в монодийной музыке в разных аспектах интенсивно изучаются многими учеными: Р. Грубером, М. Шнайдером, В. Виноградовым и другими. Особенно плодотворно разрабатываются вопросы, связанные с потенциальными возможностями функционирования монодии в условиях новой системы. Так, Ю. Тюлин, рассматривая проблему зарождения гармонии в народной песне, обращается и к среднеазиатскому фольклору, что само по себе показательно [1]. Ю. Холопов успешно разрабатывает технику анализа многоголосного произведения с точки зрения его скрытых гармонических возможностей [2], при известной коррекции методика эта применима и к образцам восточной монодии [3]. С. Кузембаева в своей книге «Формирование гармонии в казахской музыке» целый раздел посвящает гармонической природе казахского мелоса [4].

---

[1] Тюлин Ю. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М., 1970, вып. 2.

[2] Холопов Ю. Гармоническое содержание одноголосия: Очерки современной гармонии. — М., 1974.

[3] Вообще сама тенденция современной музыкальной теории обосновать, изучить взаимоотношения горизонтали и вертикали — весьма примечательна. Авторы стоят подчас на разных позициях. Так, например, К. Южак утверждает, что «...Грань между вертикалью и горизонталью весьма и весьма условна: во всяком феномене вертикали присутствует горизонтальный момент...» (О природе и специфике полифонического мышления. — В кн.: Полифония. — М., 1975, с. 148). Е. Назайкинский придерживается иной точки зрения. Говоря о трех измерениях в музыке (вертикаль, горизонталь, глубина), он подчеркивает: «Они различны по своей природе, и переходы одного в другое невозможны...», (См. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972, с. 100.) Думается, что интерес к данной проблематике сопряжен в известной мере с растущим вниманием к монодийной музыке, ее специфическим закономерностям.

[4] Кузембаева С. Формирование гармонии в казахской музыке. — Алма-Ата, 1977.

Интересно исследуются в данном аспекте и качества узбекской монодии. Таковы работы В. Виноградова, Т. Вызго, Ф. Кароматова, Ю. Кона, С. Галицкой, С. Закржевской, Ф. Мухтаровой, Ю. Кац, Н. Рыжковой (два последних автора разрабатывали проблему возможностей претворения принципов линеарности в вертикали). Специально вопросы скрытой полифонии в узбекском мелосе исследуются в статьях и диссертации А. Коральского. Коллективными усилиями с этих позиций изучены уже свойства мелодической линии (ее звуко-высотная и ладовая стороны, особенности ритмики, композиционной структуры). Выявлены такие существенные в плане проблемы черты мелоса, как кварто-квинтовая координация устоев, принцип зонности, диатоничность, преобладание плавного поступенного движения, закономерности в использовании скачков, выступающих в условиях мелодических ладов потенциальными носителями гармонических образований, скрытые имитации, скрытое двухголосие, преобладание времяизмерительного метра и т. д.

Широко изучаются и собственно многоголосные элементы, имеющиеся в монодийных жанрах: антифонный принцип песенного исполнения, формы коллективного унисонного пения, виды бурдона, гетерофонии, кварто-квинтовых параллелизмов, распространенные в инструментальной музыке (особенно при игре на щипковых) [1]. Обнаруживается явное преобладание инструментальных форм многоголосия (не этим ли объясняется тот факт, что хоровое многоголосие и по сей день развивается в республике труднее и медленнее?).

Словом, все эти закономерности настолько хорошо выявлены и подробно описаны, что позволяют заострить внимание лишь на отдельных моментах, например, на особой роли ритмической полифонии как фактурном прообразе будущего развитого многоголосия. Это хочется подчеркнуть, поскольку по наблюдениям ученых в Европе двух- и трехголосие внедрялось при полном ритмическом единстве голосов [2]. Применительно к раннему европейскому многоголосию говорят о складе «нота против ноты», о партиях

---

[1] В домбровых пьесах, кроме так называемой ленточной и бурдонной двухголосной фактуры, имеют место полифонические приемы (имитации, подголоски) (Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка. — Ташкент, 1962, с. 10.)

[2] Грубер Р. Всеобщая история музыки. — М., 1956, с. 153—154.

голосов «ритмически идентичных»[1]. Сходное явление наблюдалось и в раннем русском многоголосии — в «образцах знаменного песнопения, возникших в XVII веке под прямым воздействием польского партесного пения того времени»[2], в кантах, где голоса, как правило, ритмически «совпадали».

В узбекской же музыке, напротив, многоголосие начиналось как своего рода ритмическая полифония с последующей затем мелодизацией полиритмических образований. (Может быть, именно это обстоятельство обеспечило, конечно, в комплексе с другими, несравненно более быстрые темпы развития многоголосия, более сжатые сроки его становления, хотя, заметим сразу, проблема эта далеко не проста и неоднозначна. Существенна в этой связи формулировка К. Южака: «Полифония по самому своему глубокому существу есть разноритмия»[3]. Разрядка моя. — *Н. Я.*) На явления полиритмии, возникающей в традиционном ансамблевом музицировании (даже в наиболее простом его варианте, когда мелодическому голосу отвечает ритмический аккомпанемент — усуль), обращали внимание все исследователи узбекской музыкальной культуры[4].

Данная черта была подмечена еще на заре узбекской советской музыки Е. Е. Романовской, которая писала о стремлении ритмического сопровождения «эмансипироваться». И это тем более верно, что, по очень тонкому и проницательному наблюдению X. Кушнарева, «каждый усуль характеризуется не только определенным ритмом, но и определенной интонацией (движением по высоте). Усуль — мелодия, в которой ритмическая сторона выдвинута на передний план и является ведущей, интонационная же — оттеняющей»[5].

Такой взгляд на усуль (а, значит, и на партию ритмического аккомпанемента), обнажающий его потенциальную мелодическую функцию, придает гипотезе о двухголосии узбекской ансамблевой музыки особую реальность и убедительность.

---

[1] Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. — Л., 1975, с. 30.

[2] Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. — Л., 1971, с. 108—109.

[3] Южак К. Указ. соч., с. 14.

[4] См., например, работу О. Бочкаревой «О ритмике узбекской народной инструментальной музыки». — В кн.: История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. — М., 1972, с. 292.

[5] Цит. по ст.: Кон Ю. Тонкость наблюдений, глубина выводов. — Сов. музыка, 1969, № 4, с. 67.

Еще раз подчеркнем, что названные выше элементы многоголосия присущи монодии изначально, они стабилизировались на протяжении веков, свидетельствуя о развитости феномена восточной монодии. Однако верно и другое: на определенных этапах исторического развития именно через эти элементы монодия обнаруживает готовность к некоторому стилистическому обновлению, к «контактности» с иной системой. Такая ситуация возникает, например, в предреволюционную и революционную эпохи, когда под влиянием толчка из внемузыкальной сферы активизируется процесс вторжения в устойчивые канонические формы элементов нового, когда мобилизуются внутренние художественные ресурсы самой монодии, не нарушая в целом традиционной концепции.

В качестве катализатора выступает здесь сама эпоха Великой Октябрьской социалистической революции, вызвавшая к жизни все наиболее «коммуникативные», «контактные» слои монодии, активизировав в ней так называемые «разомкнутые зоны» (термин Г. Орджоникидзе). Причем, если в предреволюционный период процесс этот протекает стихийно, то в советское время он сознательно направляется, всемерно стимулируется. Повсюду на территории Узбекистана возникают хоровые самодеятельные кружки, рождаются оркестры (особенно велика была роль духовых), ширится движение синеблузников, революционных агитбригад[1]. Для народов бывших восточных окраин подобные формы (даже при опоре на унисон) таили в себе особую новизну. Они воспринимались как непосредственно привнесенные революцией, как символ братства, солидарности, коллективной борьбы и коллективного труда. «Я выбираю ту песню, которая хором поется» — эти слова из популярной в наши дни советской песни в их буквальном значении могли бы служить эпиграфом к рассматриваемому периоду.

Зарождающиеся новые формы (по существу формы концертов), неотъемлемые от атмосферы эпохи — открытые, общительные, зовущие из домов на площади и улицы, — как бы разомкнули привычный быт, а с ним и быт музыкальный. В этом шумном, пестром, динамичном мире удивительно естественно сосуществовало старое с новым. В одном концерте нередко сочетались русские революционные

---

[1] См. об этом в кн.: Вызго Т. Развитие узбекского музыкального искусства и его связи с русской музыкой. — М., 1970; История узбекской советской музыки. — Ташкент, 1972, т. 1; Виноградов В. Музыка Советского Востока. — М., 1968.

песни с их мобилизующей, волевой энергией и старинные узбекские протяжные лирические напевы, плясовые наигрыши на гармони и дутарные мелодии. Но не только сосуществование — формы революционного искусства воздействовали непосредственно на традиционные локальные жанры, раздвигая их стилистические рамки.

Прежде всего здесь встает фигура Хамзы Хаким-заде Ниязи, выдающегося узбекского революционера и многогранного художника [1]. Создатель узбекской драматургии, театра, революционной поэзии, он внес свой бунтарский дух и в музыку, круто изменив ее судьбу. Имеются в виду его стремление как бы пересмотреть весь арсенал традиционных музыкальных форм сквозь призму революционной действительности, ее нужд и потребностей, его живой интерес к хоровому пению, попытки по-новому трактовать хоровое унисонное звучание, выявляя его возможности, опыты песенных инсценировок, заставляющие как бы заново услышать привычные песенные образцы (более действенно, остро), его новаторские революционные песни, неотделимые от его собственных революционных стихов — первые в узбекской музыке образцы активного интонационного переосмысления международной революционной музыки [2]. Известно, что В. И. Ленин называл автора «Интернационала» Эжена Потье «одним из самых великих пропагандистов посредством песни» [3]. К когорте таких пропагандистов можно отнести и Хамзу. Новые по идейному содержанию песни Хамзы были глубоко новаторскими и по интонационному облику. Поскольку музыка — это «прежде всего интонационное искусство», «искусство интонируемого смысла» (Асафьев) и критерий интонационной содержательности является важнейшим и по сей день [4], принципиальное значение Хамзы, смело двинувшего-

---

[1] См.: Кароматов Ф. Хамза и узбекская советская музыка. — Ташкент, 1959.

[2] Роль русской революционной песни в развитии национальных культур региона постоянно подчеркивается всеми исследователями. См.: Кароматов Ф. Хамза и узбекская советская музыка; Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой; Ахметова М. Песни и современность. — Алма-Ата, 1968; Вахидов С. Узбекская советская песня. — Ташкент, 1976; Ерзакович Б. В созвездии музыкальных культур. — Алма-Ата, 1978. В этой работе одна из глав называется «Творческие связи с российской революционной песней».

[3] Ленин В. И. — Полн. собр. соч., т. 22, с. 274.

[4] См.: Тараканов М. Анализ музыки в наши дни (опыт постановки проблемы). — В кн.: Музыкальный современник. — М., 1979, вып. 3; Земцовский И. О методологической сущности инто-

ся навстречу новой звуковой эпохе и приблизившего ее, трудно переоценить. Возьмем на себя смелость сказать, что интонационные открытия Хамзы — едва ли не самый радикальный сдвиг (скачок, по выражению Ф. Кароматова) в узбекской интонационности вообще, надолго определивший интонационные пути современной узбекской музыки[1]. Справедливо поэтому, что песни Хамзы обычно служат «точкой отсчета» узбекской советской музыки, несмотря на то, что их автор не выходил за рамки одноголосия[2].

Интонации новых для узбекской музыки марша и вальса[3], раскрепощающие привычные нормы интонационных и синтаксических структур, столь органично срастались у Хамзы с традиционной основой узбекской песенности, что закреплялись в ней в качестве атрибутивных жанровых признаков. При этом сохранялся индивидуально-национальный облик, та неповторимая мера действенного и лирического (с перевесом второго), которая прекрасно согласуется с общей эстетической направленностью узбекской музыки и приводит к характерной лиризации обычно сурового жесткого профиля революционной песни, к немотивированной для европейского уха роли «вальсовой» трехдольности, нечетного метра вообще. И вместе с тем песни Хамзы полны внутренней энергии, решимости, декламационного ораторского пафоса, близкого приподнятой речи поэта-трибуна.

Закономерно, что качественное обновление интонационно-образных, стилистических основ традиционной национальной музыки совершается в переломную для узбекской

национного анализа. — Сов. музыка, 1979, № 3. Мысль о выработке ценностных критериев музыки на основе качеств интонационности прозвучала также в выступлениях Г. Орджоникидзе на VI Всесоюзном съезде композиторов.

[1] В этой связи удивляет, что в большой статье Н. Бордюг «Черты интонационного процесса в современной узбекской музыке» (в кн.: Музыкальный современник. — М., 1973, вып. 1) творчество Хамзы лишь бегло упомянуто.

[2] Появившиеся лишь около двух десятилетий спустя песни профессиональных композиторов оказывались подчас менее современными по сути, хотя и обладали многоголосной фактурой. Правы ученые, говоря, что «слабые опыты в духе новой традиции еще не всегда становятся искусством» (Джусойты Н. Уходя от фольклора... — Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 122).

[3] Л. Мазель видит в них «два основных жанра, связанных с движением и получивших широкое и подлинно интернациональное распространение и значение, основанное на огромном богатстве национально-своеобразных проявлений» (Строение музыкальных произведений. — М., 1979, с. 104).

культуры эпоху — известно, что Асафьев связывал введенное им понятие «интонационных кризисов» именно с моментами социальной перестройки общества[1].

Процесс интонационного обновления узбекской традиционной музыки продолжается и закрепляется в творчестве народных (и народно-профессиональных) музыкантов, называемых в Узбекистане композиторами-мелодистами (явление, весьма характерное в плане проблемы обновления «внутритрадиционной» стилистики). Непосредственно связанные с фольклорными традициями, мелодисты стремятся актуализировать их, подчинить служению новым задачам, идя по стопам Хамзы. Они выступают своего рода режиссерами, организующими в новых условиях процесс бытования старых традиционных форм. Работая в различных ансамблях, хоровых коллективах, наиболее чуткие к новому музыканты пытаются обогатить традиционное исполнительство новыми штрихами. Таковы, например, приемы несложной «инструментовки» унисонного по своей природе материала: хоровое воспроизведение усуля как фона для танцевальной или песенной мелодии солиста, трактовка усуля как своеобразного органного пункта и т. д.

Деятельность народных музыкантов приобретает небывалый размах, широту[2]. Они воспитывают молодежь, формируют концертные бригады, руководят ансамблями, оформляют спектакли, создают песни — словно понимая, что «лучшим способом утвердить что-либо в общественном сознании остается песня, особенно в тех ее формах, которые близки к фольклорным»[3]. Поначалу музыканты ограничивались «приспособлениями» старых мелодий к новым текстам, отражающим животрепещущую современность[4].

---

[1] См., например, его статью: Их было трое... (из эпохи общественного подъема русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия). — В кн.: Асафьев Б. В. Избранные статьи. — М., 1952, вып. 1.

[2] О вкладе аксакалов в советскую музыку Средней Азии и Казахстана тепло и заинтересованно пишет В. Виноградов. См.: Аксакалы. — Сов. музыка, 1978, № 11.

[3] Алексеев Э. О методах сравнительной фольклористики. — Сов. музыка, 1978, № 7, с. 9.

[4] Старыми средствами выразить новое содержание... Сходная тенденция наблюдалась и в живописи того времени. Молодые узбекские художники жадно схватывали новые темы (показательны названия работ: «Освобожденная женщина», «Бегство эмира из Бухары» и т. д., но выполняли их подчас в манере, близкой традиционной технике восточной миниатюры (см. об этом в кн.: Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. — Л., 1935).

Причём особо созвучными оказались здесь простые бытовые жанры — терма, лапар, ялла, быстро срастающиеся с новыми стихами. Функционирование популярных народных песен с новыми текстами — это то, что И. Земцовский определяет как первую стадию «реакции фольклора на изменившиеся условия жизни»[1]. За ней следуют стадии частичного переосмысления народных мелодий и, наконец, создания новых напевов в духе народных, но вбирающих и «нетипичные» для традиционной музыки ритмоинтонации. Укажем, например, на огромную роль маршевости как средства воплощения новой жизнеутверждающей образности. Собственно те же процессы совершались и в самом фольклоре (и распространение старых песен в обновленном текстовом варианте, и переинтонирование традиционных попевок, и появление новых мелодий с чертами советской песенности). Поэтому можно сказать, что через композиторов-мелодистов происходило как бы самовыявление, самоосознание фольклора, что они служили «простым рупором, выражающим вовне национальную жизнь»[2].

Все это факты, характеризующие определенную стадию развития самой монодической традиции, «изнутри» откликающейся на новации эпохи. Революционная пора сказалась на монодии усиленным накоплением новых качеств, остающихся, однако, в пределах исходной эстетической системы. Специально подчеркнем условность понятия «стадия», поскольку при этом сохраняют свою жизненную силу и стабильно-монодийные формы. Скорее можно говорить о моменте расщепления единого монодического русла.

Возникает любопытная аналогия с процессами, имеющими место в Европе (опыт зарождения и развития европейского многоголосия вообще поучителен и ценен). Так, рассматривая предысторию европейского многоголосия, К. Кузнецов указывает на этап в развитии монодии, когда происходил некоторый «сдвиг» внутри установившихся стилистических особенностей»[3]. Только в Европе этот период охватывал века, у нас же — десятилетия, годы... (ускоренность процесса, свидетельствуя о силе, вместе с тем обусловила и ряд специфических трудностей, о чем разговор ниже).

---

[1] Земцовский И. Фольклор и современность. — Сов. музыка, 1972, № 5, с. 108.

[2] Сравнение заимствовано из работы Н. Джусойты «Уходя от фольклора...», с. 115.

[3] Кузнецов К. Введение в историю музыки. — М.; Пг., 1923, ч. 2, с. 61.

Но и этого небольшого срока оказалось достаточно, чтобы созрело и стало очевидным противоречие между старой формой и новым содержанием, распирающим эту форму, не вмещающимся в нее, требующим иного, более емкого пространства. Этим и обуславливается органическая необходимость в следующем, еще более решительном шаге. Речь идет уже о собственно скачке в новое качество — о непосредственном обращении к иной стилевой системе — многоголосию, об освоении иной (композиторской) техники [1]. Однако прежде чем обратиться к рассмотрению этого этапа, позволим себе небольшое отступление на тему, отчасти уже затронутую.

Имея в виду столь знаменательный и резкий перелом в судьбе восточной национальной культуры, обычно говорят о «переходе» к многоголосию. Однако это выражение справедливо и точно, на наш взгляд, лишь по отношению к европейской профессиональной культуре, где один стиль действительно сменился другим. И родившись, добавим, новый, многоголосный стиль отказался от монодии как таковой, хотя и не сразу, поскольку она (монодия) принимала участие в процессе постепенного формирования облика следующей, полифонической, эпохи. У нас же, мы это отмечали, происходит не смена, а сосуществование старого и нового стилей в рамках единого национального искусства [2]. И объясняется это тем, что в отличие от Европы, где монодийные формы послужили эмбрионом будущего многоголосия, в республиках Советского Востока многоголосие возникает не в результате саморазвития монодии, а приходит как бы извне, вместе с социальной перестройкой общества, отнюдь не нарушая при этом жизни традиционного пласта культуры. У нас речь идет не о фазах

---

[1] Напрашивается аналогия с радикальными изменениями в сфере узбекской литературы. «Чувствуя, что грандиозные по масштабу и по значению события и явления революционной эпохи не могут вместиться в традиционные литературные формы (стихи, прозаическая притча, дидактическая новелла и т. п.), многие писатели начали пробовать свое перо в области повествовательной прозы» (История узбекской советской литературы. — М., 1967, с. 29).

[2] «Одноголосная и многоголосная музыка не есть явления, исключающие друг друга, они есть этапы единого процесса развития» (Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. — Ташкент, 1979, с. 48). С этим высказыванием Ю. Кона можно согласиться полностью, если иметь в виду европейскую музыкальную культуру. Применительно же к среднеазиатской музыке — лишь «наполовину» (о том, что одноголосие и многоголосие не исключают друг друга). Но что касается второй половины, позволим себе возразить: не «этапы», а «системы».

исторического движения внутри одной системы, а о феномене параллельного функционирования двух разных систем мышления. Слово же «переход» звучит как простое «снятие» предшествующего этапа (точнее — отказ от старой системы), тогда как путь в сущности остался тем же, только стал шире, просторнее[1]. И данная неточность, на наш взгляд, отнюдь не терминологического порядка — она отражает само существо понимания процесса, то есть имеет методологический характер.

Итак, восточная монодия при появлении своего многоголосного «спутника» отнюдь не ушла в небытие, а продолжает полноценно жить и в своем традиционном обличье.

В чем причины удивительной жизнестойкости восточной монодии, пронесшей через века свою способность служить художественным отражением мира? Почему этого не случилось с монодией европейской? Возможно дело здесь в том, что европейская профессиональная монодия возникла и функционировала главным образом как монодия церковная, как часть сурового строгого церковного ритуала (правда, мы отдаем себе отчет в сложности корней самой церковной монодии, вобравшей в себя и восточные элементы). Восточная же монодическая музыка на всех исторических этапах проявляла себя как искусство живого мелодического интонирования, совершенствуя культуру мелоса, ладообразования, ритма.

Именно потому, что восточная монодия сохранила себя до наших дней в качестве эстетически полноценного самобытного искусства, в республиках Советского Востока происходит не смена стилей, как мы уже отмечали, а их сосуществование и взаимодействие. То есть формы соотношения монодии и многоголосия, двигательный механизм процессов здесь совершенно иные. Даже по поводу ситуации в европейской средневековой музыке К. Кузнецов замечает: «Смена одного стиля другим не есть замена худшего лучшим, низшего высшим...» и далее «... новые жизненные зовы не могли быть удачно реализованы в старых стилистических формах, но это не значит, что старые зовы как бы ниже своим достоинством, зовов новых»[2]. Эта глубокая мысль приобретает особую остроту, будучи примененной к развитым формам восточной монодии, обладаю-

---

[1] Необходимо оговорить, что предлагаемая точка зрения, как нам кажется, не противоречит справедливой оценке многоголосия в контексте всей узбекской культуры как качественного скачка.

[2] Кузнецов К. Указ соч., с. 124.

щей своими уникальными возможностями (только ей подвластно, например, специфическое искусство мелодического дления, особое чувство музыкального времени, отражающее по-восточному лирическое мироощущение и т. д.) [1].

Мы позволили себе задержаться на данном вопросе в связи с тем, что отголоски подхода к соотношению монодии и многоголосия в Узбекистане (да и не только в Узбекистане) с позиций «хуже-лучше», «ниже-выше» дают о себе знать и поныне. Быть может, здесь невольно сказывается привычное (и закономерное) отождествление прогрессивного с послереволюционным, когда за точку отсчета принимается то, что принесено революцией (одноголосие воспринималось как атрибут отсталого прошлого). Рецидивы существуют до сих пор: в рубриках радиопередач «От дутара к оркестру», в широко распространенных выводах по поводу эволюции узбекской музыки, якобы прошедшей путь «от монодии к полифонии», от «унисона к хоровому пению» и т. д.) [2]. Гордиться здесь следует не тем, что мы будто бы ушли от одноголосия к многоголосию, а тем, что наряду с культивированием, бережным сохранением монодийного наследия у нас идет активное и плодотворное развитие нового.

Процесс формирования нового оказался чрезвычайно сложным, противоречивым, многоступенчатым. Выявить эту стадиальность, обусловленную постепенным движением к раскрепощению и активизации национального начала в условиях новой системы, — значит полнее и глубже охватить процесс в целом, осознать его внутреннюю диалектику, противоречивость, вникнуть в механизмы, определяющие эволюцию многоголосного жанра, а шире — национального музыкального стиля вообще. Уместно сослаться здесь на мудрый совет Ленина: «Смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» [3].

---

[1] Эти проблемы плодотворно исследуются Н. Шахназаровой.

[2] См., например, рубрику «Монодиядан полифониягача» в журнале «Совет Узбекистон санъати» (1979, № 9, с. 10). Есть этот оттенок в названии книги армянского музыковеда Қ. Худабашян «Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию». В то же время аналогичные формулировки, адресованные европейской культуре, вполне правомочны, поскольку адекватно отражают положение вещей. Например, в кн. «История музыкальной эстетики от античности до XVIII века» (М., 1975) есть статья В. Шестакова «От этоса к аффекту», где вторая часть озаглавлена «Средние века. От монодии к полифонии».

[3] Ленин В. И. О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

Укрупняя масштаб, здесь можно выделить три фазы. Первая — начальная, которую мы условно назвали преджанровой, когда на передний план выступают задачи, связанные с освоением языковых средств многоголосия, поисками фактуры (гармонии), то есть поисками многоголосного «эквивалента» традиционного образца (практически вне зависимости от жанровой принадлежности произведения, поскольку все сводится по существу к обработке монодийного мелоса, выступающей лишь в оболочке той или иной жанровой разновидности).

Вторая фаза — раннежанровая, когда предпринимаются уже целенаправленные усилия овладеть конкретным жанровым видом, познать его специфические закономерности, воспринимаемые пока, однако, как закономерности структурные; проблема жанра трактуется практически как проблема формы, усвоения определенной конструкции — схемы, заимствованной из европейской практики.

И, наконец, собственно жанровая фаза, характеризующаяся уже осознанием жанра как «типа содержания», допускающего различные конструктивные решения. На передний план выступает теперь проблема самостоятельности музыкальной драматургии, понимаемой как «движение музыкального содержания» (С. Скребков), как единство выразительно-смысловых и структурных элементов, поскольку национальный тематический материал стремится к адекватной ему форме — развитию.

Проецируя на узбекскую музыку известную формулировку М. Арановского, можно определить направленность данной, третьей фазы, таким образом: «в поисках альтернативы канону»[1]. Подчеркнем условность и предлагаемой терминологии (например, преджанровая фаза отнюдь не предполагает оторванности, изолированности от процесса жанрового становления, это его начало, исток), и временны́х масштабов (так, поиски языковых средств многоголосия ведутся и поныне, с другой стороны, — уже в 30-е годы наблюдаются отдельные проявления специфически-жанровых закономерностей). Речь, как мы видим, идет лишь о преобладании тех или иных тенденций, но не их абсолютизации, о динамичной системе, свободной от жесткой заданности.

---

[1] В книге М. Арановского «Симфонические искания» (М., 1979) — так назван раздел, где рассматриваются наиболее радикальные модификации традиционной симфонической драматургии (с. 81).

Можно, таким образом, рассматривать процесс становления многоголосных жанров (и конкретного вида) как своего рода единство, систему[1].

Система эта носит разомкнутый характер. Мало того, в исторической перспективе возможно переосмысление третьей фазы в «раннежанровую» фазу более высокого порядка: если рассматривать современный этап с позиций будущего подлинно восточного симфонизма (а тенденция, на наш взгляд, именно такова), то наша третья фаза может оказаться лишь преддверием истинно жанровой фазы. Так, если сопоставить данную систему с общей (также трехчленной) формулой развития европейского симфонизма, предложенной М. Арановским, — «формирование, стабилизация, дестабилизация»[2] (формула эта лишь условно применима к узбекской культуре), то этап дестабилизации в аспекте нашей проблемы как раз и означает начало «критического пересмотра» «заимствованных» европейских нормативов, то есть формирования национального симфонизма как такового.

Целесообразность предложенной «стадиальной» системы заключается, на наш взгляд, в ее методологическом характере: она позволяет при рассмотрении каждой фазы отчетливо увидеть ведущую тенденцию, идею, направляющую развитие, а также обусловленный этим аспект и метод анализа, наиболее эффективные для данного отрезка пути. Так, при изучении первой фазы, фазы по существу музыкально-лексической, преимущественное внимание невольно должно сосредотачиваться на языке, конкретных музыкально-выразительных средствах: мелодическом тематизме, гармонии, фактуре. При обращении ко второй фазе в центре естественно встанут вопросы формы, освоения тех или иных формальных нормативов, общеупотребительных форм-схем. И наконец, в качестве главного объекта анализа при изучении следующей стадии должна, вероятно, выс-

---

[1] Возникает аналогия с трехуровневой структурой в психологии восприятия музыкальной формы (по Е. Назайкинскому, см. кн.: О психологии музыкального восприятия. — М., 1972), иерархически восходящей от уровня фонического (отдельные звуки, мотивы) через синтаксический (более крупные построения) к интегрирующему уровню композиционному («уровень произведения в целом, применительно к которому закономерны термины — «драматургия», «программа», «сюжет», «развитие»).

Примечательна и другая аналогия: «Разграничение уровней не всегда может быть произведено четко, так как механизмы восприятия, наиболее ярко проявляющие себя на одном уровне, функционируют и на соседних» (с. 99).

[2] Арановский М. Симфонические искания, с. 5.

тупать целостность как драматургическое единство, жанр во всей полноте его проявлений. Отсюда — и уточнение критериев: нельзя рассматривать произведение одного периода с точки зрения задач, когда-то стоявших перед национальным искусством. Например, сам по себе факт обращения композитора к сонатной форме на современном этапе не может расцениваться как «свидетельство зрелости данной национальной культуры» — упрек, справедливо брошенный музыковедам Л. Гениной [1]. В период же учебы факт этот и сам по себе был примечателен, поскольку овладение европейским структурным стереотипом составляло насущную задачу композиторского творчества. Снова убеждаешься в мудрости ленинского принципа рассматривать каждое явление: «а) исторически; б) лишь в связи с другими; в) лишь в связи с конкретным опытом истории» [2].

Такова в самом общем виде трехфазная эволюция, которую проходит на пути своего становления многоголосный жанр и которая позволяет усмотреть в подобном процессе черты исторической типологии.

Однако вернемся к конкретным реалиям, к фактам живой истории узбекской советской музыки.

Первые послеоктябрьские десятилетия обычно трактуются сразу как период зарождения новых, «европейских» жанров. И это в целом справедливо. Но, как мы уже пытались показать, целесообразнее видеть здесь своего рода «преджанровый» период, который ставит перед собой пока еще не столько проблему создания жанров как таковых, сколько задачу освоения многоголосия как новой стилистики, новой языковой нормы. То есть осознание многоголосия происходит здесь на уровне музыкального языка (конкретных приемов, музыкально-выразительных средств), но не на уровне жанра во всей совокупности его характеристик.

Задачей первостепенной важности становятся поиски фактуры, организующей музыкально-звуковое пространство — ведь монодия почти не знала подобных задач (функционального согласования в одновременности множества элементов, объемности, многомерности), поскольку ее взаимоотношения с музыкальным пространством были вполне определенными — это то, что С. Галицкая называет «однолинейностью».

---

[1] См.: За дальнейшее развитие музыкальной критики. — Сов. музыка, 1972, № 8, с. 54.
[2] Ленин В. И. — Полн. собр. соч., т. 49, с. 329.

Именно поэтому основной сферой опытов становится область обработок, но обработок, выступающих не как жанр индивидуального композиторского творчества, когда автор через цитату высказывает свой взгляд на мир, а скорее как форма осторожного перевода одноголосной мелодии на язык многоголосия.

Но прежде всего образцами народной музыки надо было располагать. Вот почему задачи творчества оказались теснейшим образом связаны тогда с собирательской, этнографической, фольклороведческой деятельностью, составляя единый клубок нерасчленимых проблем, своего рода синкретическое целое. Именно поэтому на тех порах работа с народным мелосом велась не только (и, пожалуй, не столько) композиторами, сколько просто энтузиастами — русскими музыкантами, преданными делу строительства новой культуры, идее пропаганды узбекского фольклора через приобщение к многоголосию.

Наряду с профессиональным композитором В. Успенским здесь надо назвать таких известных этнографов, педагогов, общественно-музыкальных деятелей, стоящих у самых истоков советской узбекской музыки, как Е. Романовская и Н. Миронов. Ими записывалось, нередко в трудных экспедиционных условиях, обрабатывалось, гармонизовалось огромное количество народных мелодий. Подлинный энтузиазм, стремление ввести в широкий музыкальный обиход богатства среднеазиатского фольклора — таковы их прекрасные и благородные побуждения.

Показательна в этом отношении деятельность специальной бригады «по обработке национальных мелодий», функционирующей при Узбекском Государственном музыкальном техникуме в Ташкенте в начале 30-х годов (в ее составе были В. Успенский, Е. Романовская, молодой педагог Ильяс Акбаров). О целях этого объединения, а также о трудности поставленных задач можно судить по следующему высказыванию: «Бригада пыталась в своих обработках национальных мелодий достичь максимального приближения к стилю национальной музыки и сохранения всех его специфических особенностей при определенном стремлении преодолеть статику старой песни, чтобы таким образом насколько возможно больше содействовать скорейшему росту советской национальной музыкальной культуры... Отнюдь не считая проделанную ее членами работу совершенной и безупречной, а наоборот, относясь к ней как к экспериментальной работе, бригада подвергла ее не только внутренней критике на своих общих рабочих собраниях, но и вы-

несла ее на обсуждение представителей музыкальной общественности Узбекистана...»[1].

Правильно оценить эти ранние опыты, кажущиеся сегодня и наивными, и прямолинейными, можно только в аспекте сказанного, поскольку художественная ценность произведений уступала здесь новизне и благородству задачи — задачи первопроходцев.

Среди многочисленных обработок хочется выделить произведения В. Успенского, потому что в отличие от многих своих коллег это был композитор-профессионал, свободно владеющий техникой. Проявив в известном смысле самоотречение, намеренно сузив круг подвластных ему средств с целью оптимального приближения к национальному звучанию, Успенский целиком посвятил себя этой задаче. Можно сказать, что он относился к народным мелодиям не как к красивым темам для обработки, а как к живому языку, который нуждался в бережном переводе. Думается, к Успенскому и другим русским композиторам, работавшим в Узбекистане, можно отнести наблюдение Н. Шахназаровой: «...кое-что Восток в их творчестве потерял: мощь и силу художественных индивидуальностей, так ярко сказавшихся в «восточных» страницах Глинки и кучкистов. Но появилось и нечто новое: конкретность и целенаправленность в обращении к фольклору именно данного народа, а следовательно, и сознательное изучение его специфики»[2].

О В. А. Успенском написано много. Не повторяясь, остановим внимание на его обработках только в одной связи — в связи с проблемой фактуры, гармонии, поскольку именно через них и реализуется идея многоголосия. Достоинства обработок Успенского (в частности, его «Четырех мелодий народов Средней Азии в обработке для симфонического оркестра») заключаются, на наш взгляд, в том, что в поисках фактуры композитор избирает правильный ориентир: специфические особенности народного музицирования. Воспроизводя в новых условиях отдельные его элементы (унисонное «утолщение» мелодии, типичные рисунки усулей в их взаимодействии), рассматривая их в качестве слагаемых общей фактуры, Успенский и добивается характерности колорита, достоверности звучания (здесь велика и роль продуманной инструментовки). В этой связи

---

[1] Предисловие к «Узбекскому вокализу» В. Успенского (М., 1934, с. 2).

[2] Шахназарова Н. Арам Хачатурян и музыка советского Востока. — В кн.: Музыка и современность. — М., 1963, вып. 2, с. 225.

понятным становится внимание Успенского к народной полиритмии, которая служит для него главным «прообразом» оркестровой фактуры. Характерен следующий пример, отражающий «контрапункт» усулей ударных и вариантно дублирующих их партий мелодических инструментов:

„ЧЕТЫРЕ МЕЛОДИИ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ“

„ЗАР КОКИЛ“

В. УСПЕНСКИЙ

1 Allegro moderato

Fl. I, II
Cl. in B
Fag. a2
Cor. in F 1.2. simile
Дойра
Нагора
V-ni col legno
V-le
V-c. col legno
C-b. arco

При этом ткань дифференцируется, образуются подголоски. Это и есть те самые элементы полифонии, из которых, по верному наблюдению Т. Вызго, и «вырастает новое для восточной музыки явление — оркестровое многоголосие» [1].

Именно этот путь — линеарно-полифонический, возникающий, как мы видим, столь органично и естественно и пока едва намеченный, открывал интересные перспективы. Не случайно, видимо, в Европе монодическая эпоха сменилась, как известно, эпохой полифонической, и уж затем наступил черед гомофонно-гармонического стиля. У нас же в целом многоголосие начиналось скорее как гармоническое — оно шло в известной мере обратным путем: от гармонии к полифонии. Имело место как бы отождествление нового стиля с вертикалью. Возможности же полифонии как явления наиболее близкого к монодии в силу «горизонтальной», линеарной природы, были оценены значительно позже. Заслуга Успенского и заключается в том, что он один из первых, если не первый, осознал и практически реализовал эту идею, показал ее перспективы.

Но метод Успенского не исчерпывал собой всего многообразия опытов, ведущихся в основном в сфере гармонизации. Так, Г. Мушель шел в своих обработках через аккордовую фактуру. Гомофонные пристрастия этого композитора известны (возможно здесь сказалось воздействие стиля С. Прокофьева, одного из любимых Мушелем авторов). Показательны в данном плане, например, обработки Мушеля в сборнике «55 узбекских народных песен». «Это были скорее гармонизации, нежели обработки», — признается сам композитор. Вот образцы из его произведений:

НОЛА

Г. МУШЕЛЬ

2 а

Andantino
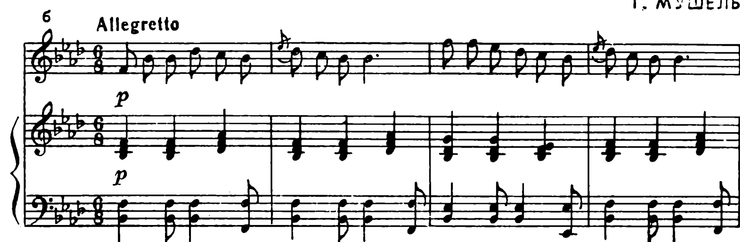
p

p

[1] Вызго Т. Обработка народных мелодий. — В кн.: История узбекской советской музыки. — Ташкент, 1972, т. 1, с. 61.

РЎМОЛИМ

Г. МУШЕЛЬ



Сравнивая их с приведенным выше примером из «Четырех мелодий народов Средней Азии», убеждаешься в различии методов: воспроизведение «народной полифонии» у Успенского и привычный гомофонно-аккордовый тип фактуры у Мушеля. В последнем случае возможности многоголосия ищутся в аккордовой вертикали, Успенский же увидел эту «вертикаль» в координации партий самого народного ансамблевого исполнительства, что и отразил в своей партитуре.

Кстати, интересно сопоставить примеры и самих мушелевских обработок. Они представляют собой разные гармонические решения: в первом случае — хроматизация гармонии, во втором — чистая диатоника. Это подмечено Т. Гафурбековым, который, увязывая столь различные средства с конкретными эмоционально-выразительными задачами, справедливо говорит о правомерности и того, и другого решения [1].

К области обработок народных мелодий обращались и первые узбекские авторы (например, З. Махсуди, К. Абдуллаев — в то время студенты музыкальных учебных заведений). Подчеркнем одну закономерность, связанную с «языковыми» поисками. Узбекские музыканты словно стремились уйти от фольклора, оторваться от цепких притяжений привычного традиционного в музыке, скорейшим образом переключиться на систему европейского многоголосного письма. Русские же авторы двигались как бы в противоположном направлении, торопясь постичь специфику местного фольклора с тем, чтобы максимально впитать его, а затем, разгадав тайны, служить его развитию. Отсюда (соответственно) крайности: абсолютизация в пер-

---

[1] Гафурбеков Т. Об обработках узбекского песенного фольклора. — В кн.: История и современность: проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. — М., 1972, с. 193—194.

вом случае европейской гармонии, зачастую в ее школьном нормативном восприятии, во втором случае — напротив, «отречение» от европейского мироощущения, от индивидуально-композиторских пристрастий, как бы фотографирование национального образца и его проекция на многоголосную фактуру. Словом, имела место либо фетишизация «европейских» нормативов, либо фетишизация узбекской фольклорной стилистики.

Подтвердим сказанное, сопоставив два произведения: уже знакомый нам образец обработки Успенского (см. пример 1) и фрагмент из обработки З. Махсуди:

ЧАМАНДА ГУЛ

З. МАХСУДИ

3 Не очень скоро

В первом, как уже отмечалось, все идет от узбекской народной музыки. Во втором — от «европейской» гармо-

нии в ее элементарном выражении и полной несогласованности с мелодией [1].

Подобные проблемы — поиски типов фактуры, гармонии — стояли тогда, как мы уже отмечали, на первом плане независимо от того, в каком жанре, для какого состава сочинение писалось. Различия были скорее количественные, нежели качественные, «жанровые» по существу. «Главная задача, поставленная первыми опытами аранжировок народных узбекских мелодий для симфонического и духового оркестров, для фортепиано и струнного квартета, заключалась в отыскании таких гармонических средств, которые отвечали бы интонационной и ладовой природе национального мелоса» [2].

Хочется обратить внимание на то, что здесь говорится о сочинениях для... для симфонического оркестра, для фортепиано, для струнного квартета, но не «симфонических», «фортепианных», «камерно-инструментальных» произведениях. Это дополнительным образом свидетельствует о «внежанровом» характере творчества рассматриваемого этапа [3].

Примерно то же можно сказать и относительно вокальной музыки: песня, романс, ария из музыкальной драмы являлись, по сути, разновидностями одного жанра — обработок. Примечательно в этом плане высказывание Р. Глиэра, работавшего в 30-е годы в сотрудничестве с Т. Садыковым над музыкальной драмой «Гюльсара»: «Это именно обработка и частично сочинение на основе фольклора» [...] «В числе трудностей при работе над «Гюльсарой» были прежде всего поиски гармонии, которая помогла бы отойти от одноголосного склада узбекской национальной музыки» [4]. Показательно в плане жанровой «эмбриональности» и бытование в те годы термина «опера» применительно к ранним сценическим произведениям, которые ни в коей мере еще таковыми не являлись. (Поэтому, собственно, мы и рискнули предложить для данной фазы название «преджанровая».)

Мы часто говорим, что процесс освоения европейских жанров в Узбекистане (как и во всем регионе) проходит

---

[1] Анализ обработки Махсуди содержится в упомянутой уже статье Т. Гафурбекова (с. 188—189).

[2] См.: История узбекской советской музыки. Указ. соч., т. 1, с. 67.

[3] Показательно сопоставление рубрик в «Истории узбекской советской музыки», соответствующих ранним и зрелым этапам музыкального развития.

[4] Глиэр Р. Моя работа над музыкой «Гюльсары». — Правда, 1937, 24 мая.

в неизмеримо более короткие сроки, нежели аналогичный процесс в Европе. Добавим: то же можно сказать о «пред-жанровом» этапе. В Европе путь от монодии до создания оперы, симфонии исчислялся веками: там изживали себя целые «промежуточные» эпохи. У нас же этот период ограничился двумя-тремя десятками лет. Там ростки многоголосия вызревали постепенно, исподволь. У нас — бурно, сразу, поскольку все накопленные мировой музыкально-многоголосной практикой богатства оказались к услугам наших композиторов. Отсюда и многообразие форм, приемов, подходов к решению проблемы на ранних этапах.

Колоссальный опыт европейского профессионального искусства, взятый на вооружение, плюс благоприятные общественно-социальные условия и сократили время на освоение новых форм и жанров. Вместе с тем именно в связи со столь повышенной динамикой освоения новой системы возникли свои сложности, противоречия, когда недостатки оказывались продолжением неоспоримых достоинств и преимуществ [1].

Переходя к следующему этапу в развитии узбекского многоголосия — раннежанровому, по нашей условной классификации, прежде всего оговорим его хронологическую условность. Начало процесса — конец 30-х — первая половина 50-х годов, то есть время появления первых опер, первых симфоний, кантат, камерно-инструментальных сочинений и т. д. Тогда проблема жанра по существу сводилась к проблеме формы, понималась как освоение определенной формы-схемы, «заимствованной» из европейской практики. Решение же проблемы на уровне жанра как целостного охвата всего комплекса выразительно-смысловых и структурных компонентов, выявляемого через убедительную драматургию, придет позже.

И все же это был шаг вперед — пробуждение интереса к жанрам как таковым, разведка специфических закономерностей того или иного «европейского» вида.

---

[1] Заметим, что в отличие от литературоведения, где вопрос ускоренного культурного развития при социализме достаточно разработан (см., например, книгу Д. Магомедова «Развитие социалистических национальных художественных культур», М., 1979, и в ней главу — «Ускоренное развитие художественных культур при социализме»), в музыкальной науке он почти не изучен, хотя актуальность этой проблемы очевидна. Здесь можно назвать лишь книгу Г. Головинского и Н. Шахназаровой «С. А. Баласанян» (М., 1972), где данная проблема затрагивается попутно, и статью Н. Шахназаровой «50 лет пути» (Сов. музыка, 1972, № 12).

Обращаясь к истокам формирования новых жанров в Узбекистане, исследователи указывают, причем в масштабах всего среднеазиатского региона, на особую роль театра, в рамках которого по сути дела зарождались все остальные жанры. Почему? Как замечает И. Еолян по поводу арабского искусства, театру близка сама идея синтеза искусств, идущая от фольклора [1]. Уточним, не столько «синтеза», сколько «синкретизма» народного творчества. В частности, для узбекского фольклора характерна «нерасчлененность» пения, инструментальной музыки и танца (говорят даже о своеобразном «вокально-инструментально-танцевальном ансамблевом исполнительстве»). Подчеркивается и другая важная мысль — театр возник прежде всего как музыкальный [2]. И лишь позднее от него отпочковался драматический театр. Думается, что данный факт также показателен в плане глубинных связей современности с народным искусством. Развитие же музыкального театра в свою очередь привело к сравнительно раннему рождению оперы — она опережала тогда появление, скажем, крупных симфонических произведений [3].

Путь от первых сценических произведений через музыкальную драму к опере — это путь от примитивных обработок народных мелодий, включаемых в спектакли, к постепенному осознанию жанровой сути оперных форм — процессу, который продолжается и поныне. Эта эволюция особенно наглядна при сопоставлении различных типов музыкально-драматических спектаклей, основанных на едином сценическом материале. Такую возможность предоставляют нам три жанровых варианта «Гюльсары» — спектакля на тему раскрепощения женщин: «Ичкарида» (первое название, 1933) — ранняя попытка создания музыкальной драмы, когда музыка подбиралась самими участниками-музыкантами; «Гюльсара» (1937) — значительно более развитый вариант, авторы музыки Р. Глиэр, Т. Садыков ставят уже серьезные задачи «найти музыкальные средства для соответствующего выражения драматических положений пьесы» [4]; и нако-

---

[1] Еолян И. Очерки арабской музыки, с. 98.

[2] См.: Виноградов В. Музыка Советского Востока. — М., 1968; Вызго Т. У истоков узбекского музыкального театра. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2. — М., 1973.

[3] Вероятно, это и дало основание Г. Бисеновой утверждать, что скачок от монодии к многоголосию произошел именно в жанре оперы (см. ее ст.: Национальные традиции в оперном искусстве Казахстана. — В кн.: Музыкальная трибуна Азии. — М., 1975.)

[4] Глиэр Р. Моя работа над музыкой «Гюльсары».

нец, «Гюльсара» как опера тех же авторов (1949) с развитым оркестром, лейтмотивными характеристиками, речитативами, ансамблями, хорами — то есть элементами необходимой оперной драматургии.

Особо оговорим, что, сыграв роль промежуточного звена к опере, музыкальная драма отнюдь не перестала существовать. Она не только мостик к опере, а самостоятельный жанр, непосредственно связанный с народными традициями. Более того, именно с рождением оперы узбекская музыкальная драма впервые и осознает себя по существу как автономный специфический жанр.

В «недрах» театра начинала свой путь и симфоническая музыка Узбекистана. Необходимость освоения таких форм театральной музыки, как увертюра (вступление), антракты, наконец, сам факт участия в постановках с середины 30-х годов симфонического оркестра — все это стимулировало поиски.

И здесь наблюдается та же эволюция: от обработки как «внежанровой» формы освоения многоголосного письма — ко все более четкому осознанию жанровой специфики той или иной симфонической разновидности. Это видно хотя бы на примере наиболее распространенного в музыке Узбекистана жанра сюиты. Поначалу многие из сюит представляли собой серию обработок[1] — здесь долго сказывалась инерция «языковой» «преджанровой» фазы. Причем, если русские авторы обращались преимущественно к народно-песенной цитате, то узбекские — создавали свои, авторские темы, но при этом столь явно ориентировались на традиционный мелос, что суть и там, и здесь была одна, хотя именно у узбекских композиторов, которые стремились к оригинальному мелодическому языку, ярче проявляла себя тенденция к интонационному обновлению тематизма. Понимание сюиты как единого цикла придет позже. На данном этапе она являла собой совокупность слабо объединенных пьес. Не случайно сюиты тех лет (конец 40-х — начало 50-х годов) чаще оказываются представленными отдельными частями, бытующими в качестве самостоятельных сочинений, нежели сюитой как таковой. Назовем, к примеру, «Лирическую поэму» Д. Закирова (2-я часть его Второй сюиты), «Шествие на Саиль» Д. Сааткулова (финал сюиты этого же автора).

Дальнейшие пути развития узбекской музыки — все большее «преодоление примитивно натуралистического ис-

---

[1] См.: Вызго И. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. — М.; Л., 1974.

пользования народного творчества»[1]. Два отправных начала, о которых шла речь выше — узбекский фольклор и европейское многоголосие, — становятся определяющими и для всего последующего процесса развития. Только они утрачивают свой «абсолютистский» характер, все более активно двигаясь «навстречу» друг другу. Правда, процесс этот длителен и сложен. На фоне явно наметившейся тенденции к сближению, к взаимодействию исходных позиций в произведениях композиторов Узбекистана долго еще будут в несколько утрированном виде выступать то одно начало (фольклорно-национальное), то другое (нормативно-европейское) — отголоски тех стилистических крайностей, тех фетишизированных представлений, с которых, как мы видели, все и начиналось. Закономерно, что если на ранних этапах фетишизировались выразительные средства, элементы музыкального языка, то позже происходит абсолютизация композиционной структуры. Жанр отождествлялся с характерным для него традиционно устойчивым, стабильным структурным типом, который воспринимался в качестве незыблемого, обязательного условия.

Тематизм же, напротив, продолжает оставаться предельно специфическим, народно-песенным (хотя ростки нового, симфонического тематизма уже пробиваются — в симфониях Мушеля, Ашрафи). Именно в связи с песенным обликом тематизма (лирического по преимуществу) национальное сосредоточивалось лишь в экспонирующих разделах формы. Следствием этого явился разрыв между интонационной стороной, отмеченной национальной характерностью, и формообразующей, ориентирующейся в основном на общеупотребительные европейские конструкции. По справедливому же утверждению В. Конен, завершенность музыкального стиля достигается тогда, когда формообразующие принципы приходят в соответствие с интонационными[2]. Вероятно, поэтому мы говорим применительно к данному периоду о рождении первой узбекской симфонии, но не симфонии национальной в высоком обобщающем значении этого слова (равно как и о первой узбекской опере, но не опере национальной). Стремление к равновесию, соответствию обеих сторон (интонационной и формообразующей) явится одним из основных рычагов дальнейшего развития узбекской

---

[1] Асафьев Б. Первая опера. — Цит. по ст.: Ерзакович Б. Две статьи Б. В. Асафьева о казахской музыке. — Известия АН КазССР, серия филологическая, 1975, с. 64.

[2] Конен В. Театр и симфония. — М., 1975, с. 17.

симфонической музыки. Подобная тенденция начинает проявлять себя и в рассматриваемое время, поскольку национальный материал не мог совсем не воздействовать на форму. Добавим, что в условиях культуры с развитыми монодийными традициями этот момент, то есть единство двух основных параметров музыкального произведения, приобретает особую значимость, поскольку традиционное искусство не знало разрыва — монодия предполагает значительное единство интонационной и формообразующих сторон (если музыкальная форма есть процесс, то монодийная музыка — процесс тем более, где кристаллизация формы — понятие достаточно условное).

Но и на данных этапах (30—50-е гг.) появлялись произведения, в которых ощутимо творческое отношение к сложнейшей проблеме синтеза, к равновесию исходных начал. Такова, например, уже упоминавшаяся «Лирическая поэма» Д. Закирова — поэтическая симфоническая миниатюра, в которой традиционные нормы развертывания узбекского лирического мелоса органично срастаются с приемами лирической выразительности Чайковского. Такова симфоническая поэма «Памяти поэта» И. Акбарова, посвященная Хамзе, — одна из ранних удач узбекского симфонизма, обусловленная избирательным подходом к ресурсам сонатной формы. Для реализации своего замысла композитор избирает такой тип сонатности, в котором конфликтность осуществляется в контрастном сопоставлении экспозиции (образ Хамзы) и разработки (мотивы дервишских зикров, символизирующие образ мира, противостоящего гуманистическим устремлениям героя). Не случайно здесь и использование зеркальной репризы — прием, довольно распространенный в творчестве узбекских композиторов и отражающий традиционную тягу национального художественного мышления к симметрии, пропорциональности [1].

Высокохудожественные образцы появляются и среди произведений, возникших на основе фольклорных цитат. Они представляют собой совершенно иной тип обработок, чем тот, о котором мы говорили применительно к «преджанровой» фазе. Здесь уже и учет жанровой специфики (состава исполнителей, функционального предназначения), и черты авторской индивидуальности. Назовем в этой связи «Тановар» А. Козловского — обработку, превратившуюся по сути в вокально-симфоническую поэму с утонченно-детализированной, импрессионистически чуткой оркестро-

---

[1] Это наглядно проявляется, например, в архитектуре.

вой фактурой. Или его же «Узбекскую танцевальную сюиту», где заострению выразительности народных мелодий способствует весь арсенал темброритмических, фактурных красок симфонического оркестра.

Иной подход к народным мелодиям в Хорах a cappella М. Бурханова — произведении, завоевавшем широкую известность: лаконизм формы и средств, экономность (но не аскетизм, как у Успенского). Это более свободное, творческое развитие того, что было начато автором «Четырех мелодий народов Средней Азии»: те же приемы мелодизации усуля (с поправкой на вокал), тот же принцип полиритмии, подголосочности. Но у Бурханова все это реализовано уже в полнокровной фактуре, гибко оперирующей гомофонными и полифоническими приемами (с преобладанием последних). Словом, обработка у Бурханова — авторское переосмысление народного образца, проявление индивидуального стиля, в частности, свойственного данному композитору миниатюризма как качества мышления.

Если проследить тенденцию к сближению двух исходных стилевых точек далее, до 70-х годов, то можно отметить любопытный факт — почти одновременное появление произведений, как бы символизирующих и оба начала, и сам процесс. Это «Прелюдии и фуги» Г. Мушеля и их восточный аналог — «Мухаммасы и уфары» М. Махмудова (микроцикл, словно отпочковавшийся волею композитора от макома).

Каждый из циклов впитал в себя от противоположного и приобрел в результате неповторимость, сохранил стилевую самостоятельность, не став тождественным друг другу, то есть перед нами — с одной стороны, европейское, обогащенное узбекским элементом, с другой — узбекское, вобравшее ценное от европейского прототипа. Можно говорить о своего рода равновесии, поскольку диапазон стилевых расхождений здесь неизмеримо уже, нежели, скажем, между В. Успенским и З. Махсуди (пример, который мы приводили). Это теперь не крайности, противостоящие друг другу, а произведения, решающие сходные творческие задачи, но разными средствами в силу различия воспитавших авторов художественных традиций.

Но если названия циклов Мушеля и Махмудова олицетворяют каждое из исходных стилевых начал в отдельности (в одном случае — «Прелюдии и фуги», в другом — «Мухаммасы и уфары»), то в произведении Т. Курбанова «Свадебная» (прелюдия и фугетта) название отражает парадоксальную (на первый взгляд) соединимость обеих тенденций. Сочинение Курбанова — это оригинальный цикл,

остроумно и убедительно использующий потенции строгого полифонического жанра для воссоздания живого, сочного, красочного эпизода народного быта.

Подобные явления становятся возможными только на более зрелых этапах — следующей фазе, — когда при глубинном вникании в национальное наследие в нем обнаруживаются неисчерпаемые источники обновления «европейской» формы, создания музыкальной драматургии, опирающейся уже на коренные качества национального мышления. Наступает период осознания жанра как определенного «типа содержания», допускающего различные композиционно-конструктивные решения, гибкие, индивидуальные, все более отходящие от обязательных типологических установок, но сохраняющие с ними связь по существу [1].

Особая роль в этом процессе принадлежит профессиональной ветви узбекского традиционного искусства. Она, казалось бы, наиболее специфическая в силу сложности и развитости форм, обнаруживает явные точки соприкосновения с современностью, возможности действенного синтезирования. Не случайно, видимо, симфонизм плодотворнее развивается, как показывает опыт, в тех из республик Средней Азии, которые обладают классическим монодийным наследием. «Заимствуются» капитальные, мощные черты традиционной эстетики: например, культ мелодии (и культура мелодического становления, энергия чисто мелодического движения, мелодических связей). Возникает явление, которое можно было бы квалифицировать термином Г. Римана «монодия с сопровождением» [2]. Но если у Римана под этим понимаются ранние образцы гомофонного стиля (монодия как «ведущий голос»), то в нашем случае — это монодия по существу своей специфической природы, но «перенесенная» в условия многоголосия — «с сопровождением»).

Примеров творческого претворения в современной узбекской музыке «монодийных» приемов и элементов очень много, особенно в симфоническом творчестве. Это и обновление сонатной драматургии за счет взаимодействия с принципами развертывания макомного лирического мелоса (Третья симфония М. Таджиева, 1-я ч., «Полифоническая симфония» Р. Абдуллаева, 1-я ч., Пятая симфония «Хамза» Т. Курбанова), и перестройка «нормативного» четырех-

---

[1] Это отражает общие тенденции современной музыки и, в частности, музыки советской.

[2] Риман Г. Катехизис истории музыки. — М., 1896.

частного симфонического цикла в результате проникновения национально-традиционной «двухчастности», создающей внутреннюю «микроцикличность» («Наво» М. Махмудова, Третья и Пятая симфонии М. Таджиева), и переосмысление одночастной концертной формы под воздействием национального лиризма, восточной медитации (Концерт для альта Х. Рахимова, Виолончельный — С. Джалила), и возрождение принципов старинного концертирования с помощью специфически макомной рондальности (Концерт для оркестра Ф. Янов-Яновского) и т. д. Монодия участвует и в обновлении драматургии контрастов. Так, в вокально-симфонической поэме Н. Закирова «Истадим» («Желал бы я») на газель Навои контраст образности — углубленного философского размышления и драматического отчаяния — трактуется как столкновение типов фактур (а шире — стилей): одноголосной мелодии монодийного склада и подчеркнуто многоголосной ткани (аккордика либо стреттные образования). Таким образом, здесь происходит своего рода обобщение через фактуру (унисон — вертикаль), обобщение через стиль — парадоксальное на первый взгляд соединение в целях более глубокого отражения конфликтности современного мира (добавим, что драматургический принцип контраста-сопоставления, который помимо Закирова использует в упомянутой уже симфонии «Хамза» и Т. Курбанов, достаточно нов для узбекской музыки, более склонной к эволюционным приемам достижения контраста).

Словом, примеров обогащения «европейской» формы за счет возможностей, открываемых в самом национальном наследии, становится все больше.

Обнаруживается интересная закономерность. В Европе в сложную переломную эпоху позднего средневековья многоголосные элементы шли в церковную монодию, в церковное профессиональное искусство из сферы народного музицирования, обогащая и освежая это искусство[1]. В нашем же случае происходит обратное: монодийные формы широко понимаемого восточного фольклора обновляют многоголосную профессиональную практику, раздвигая сложившиеся нормативные представления.

Все это позволяет сделать вывод о том, что в отличие от ранних этапов доля «восточного» в формировании современной узбекской музыки неизмеримо возрастает. Из-

[1] См. цитированные работы К. Кузнецова, Р. Грубера.

вестно, что при взаимодействии двух начал одно из них все же оказывается ведущим. Борьба «восточного» элемента за первенство в этом процессе и служит, как нам кажется, тем двигательным механизмом, который направляет процесс развития узбекской музыки.

Еще в конце 30-х годов Б. Асафьев писал как о прекрасной перспективе о «перерастании областных музыкальных культур и культур «малых» национальностей в музыку великого социалистического государства»[1]. Данная тенденция остается определяющей и по сей день. И в этой связи роль многоголосия трудно переоценить. Оно встает как фактор интеграции, сближения, межнационального общения. Правы музыковеды (Р. Атоян, Н. Шахназарова и др.), развивающие мысль о том, что многоголосие может служить любой национальной культуре, разумеется, при условии эстетически убедительного его претворения.

В музыке XX века сосуществуют различные стилевые системы, которые, по верному наблюдению Е. Ручьевской, могут находиться и в мирных, и в противоречивых отношениях. Восточная монодия и европейское многоголосие — одно из таких наиболее острых противоречивых взаимодействий. Тем больше чести национальным культурам, органично решающим эту проблему.

«О необходимости освоения новых для национальной монодической музыки жанров профессионального композиторского творчества и многоголосия, вероятно, излишне уже спорить, ибо пройденный путь развития народов, например народов Советского Востока, доказывает плодотворность этих процессов»[2]. Таков вывод, который делают сейчас узбекские музыковеды и к которому можно только присоединиться.

---

[1] Асафьев Б. Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки. — Цит. по ст.: Ерзакович Б. Две статьи Б. В. Асафьева о казахской музыке. Указ. соч., с. 67.

[2] Кароматов Ф. К проблеме развития музыкального инструментария народов Советского Востока. — В кн.: Музыкальная трибуна Азии, Алма-Ата, 1973. — М., 1975, с. 36.

В. Виноградов

ФИКРЕТ АМИРОВ

(размышления и диалоги)

Восток — богатейшая сокровищница старинных преданий, легенд, поэм. Одни из них анонимные, фольклорные, другие — авторские, но и те, и другие прочно вошли в культуру, быт народов, стали подлинным достоянием масс. В наши дни, как и много лет тому назад, старинные предания и легенды — обязательная составная часть репертуара народных сказителей, певцов.

Некоторые произведения этой письменной и устной литературы зародились и бытуют в какой-либо одной этнической среде. Другие приобрели популярность в группе родственных в этническом и языковом отношении народов. Третьи вышли за этнические и языковые барьеры.

Легенда «Фархад и Ширин», например, получила распространение на Ближнем, Среднем Востоке, в Закавказье, Малой, Средней, Юго-Восточной Азии. «Лейли и Меджнун» знают жители огромнейшего региона, протянувшегося широкой полосой с запада на восток — от Гибралтара до Китая и даже далеко за этими пределами.

Величайшая заслуга советских композиторов состоит в том, что они, впервые за всю историю мирового музыкального искусства, «вскрыли» этот пласт художественной культуры и выдали, так сказать, «на-гора» хранящиеся в нем бесценные духовные сокровища.

Советская музыка обогатилась темами, сюжетами, образами древнего восточного эпоса. То было не случайное обращение одного-двух авторов к модной экзотике, а стимулируемое глубокими социальными и художественными побуждениями общественное движение. В нем участвовали многие деятели музыкального искусства.

За время Советской власти в республиках Средней Азии, Казахстана, Закавказья появились десятки, если не сотни, музыкальных драм, опер, балетов и произведений

других жанров, навеянных этими первоисточниками. Внимание советских композиторов привлекли такие традиционные «восточные» сюжеты, как «Фархад и Ширин», «Шахсенем и Гариб», «Тахир и Зухра», «Лейли и Меджнун» и другие. По мотивам поэмы «Тахир и Зухра» написаны три оперы: узбекская, таджикская и туркменская. Две узбекские музыкальные драмы, три оперы — таджикская, узбекская и туркменская, — таджикский балет, азербайджанская симфоническая поэма вдохновлены сказанием о Лейли и Меджнуне. Вместе с современной музыкой к новой жизни возродилась и поэзия великих поэтов Востока — творцов эпических поэм: Фирдоуси, Низами, Физули, Джами, Навои, Гарибы, Дехлави и других.

Обращение композиторов к эпическому наследию Востока имело важное значение для их творчества. Перед ними вставала задача создания нового национального стиля в музыке, выработка соответствующих ему приемов, новых средств музыкальной выразительности. Но в процессе поисков композиторами братских республик национально самобытных форм музыкального языка их творчество объективно выявляло и накапливало некие общие признаки «восточного» стиля, опирающегося на вековые традиции классической музыки разных народов Востока. Отсюда такие характерные для произведений закавказских и среднеазиатских композиторов общие стилевые черты, как приемы импровизационного музицирования, особенности композиционных структур, ладов, гармоний, тембров, метроритмов, фактуры и т. п. Таким образом, в советских братских республиках складывался обширный пласт музыки, объективно адресующийся и к нашей, и к зарубежной восточной аудитории. Творческий опыт советских композиторов, вызывающий широкий интерес за рубежом, связан в первую очередь с тем, как мы решаем на практике глобальную проблему музыкального синтеза Востока и Запада.

Каждый композитор братских восточных республик вносит посильный вклад в общую сокровищницу советской музыки, содействует ее процветанию. Творчество каждого в большей или меньшей степени могло бы служить иллюстрацией ко всему сказанному выше. В данном очерке речь пойдет о музыке азербайджанского композитора Фикрета Амирова, представляющей особый интерес в аспекте поднятых нами проблем. Художественные контакты с разными музыкальными культурами Востока позволяют этому композитору создавать музыку равно доступную восприятию как советского, так и зарубежного восточного слуша-

теля. «Преследуя эту цель, — говорит он, — я не делаю ничего нарочитого: сочиняю не по расчету, а по велению сердца, придерживаясь традиций родной мне азербайджанской музыки и руководствуюсь знаниями, навыками, приобретенными в процессе освоения опыта и норм мирового музыкального искусства».

О музыке Ф. Амирова сказано и написано много хороших слов в нашей стране и за рубежом. Д. Д. Шостакович отмечал: «Богатым мелодическим даром обладает Ф. Амиров. Мелодия — душа его творчества. В своих произведениях композитор широко использует фольклор, и прямое воздействие азербайджанского фольклора на музыку Ф. Амирова совершенно очевидно». Однако композитор «не механически копирует народный песенный материал, а обогащает его, стремится преодолеть архаические свойства мугамов и развить все действенное в этом жанре»[1].

Тепло отзывался о творчестве этого автора А. И. Хачатурян. «Один из любимых моих композиторов» — так он выразил свои симпатии к его творчеству. «Талантливой музыкой» назвал он его симфонические сочинения «Страницы жизни» и «Симфонические танцы», подчеркнув, что эта музыка «не может оставлять слушателя равнодушным, глубоко волнует, доходит до самого сердца». Он особо выделял ее «огромную эмоциональность», которая «характерна для всех сочинений композитора[2].

Т. Хренников считает, что симфонические мугамы Ф. Амирова «уже играют и должны играть еще бóльшую роль в приобщении народных масс Советского Востока к симфонической культуре через наиболее близкие им формы музыкального мышления». Он назвал Концерт для фортепиано с оркестром (написанный Ф. Амировым совместно с Э. Назировой) «достоянием не только нашей музыкальной общественности, но и общественности других стран»[3].

Горячо поддержал Симфонические мугамы Ф. Амирова его коллега К. Караев, отмечавший особую колористичность оркестра, подчиняющуюся «единой художественной задаче — воплощению образа мугама»[4]. Ревностный про-

---

[1] Шостакович Д. Отличная композиторская школа. — Дружба народов, 1957, № 11, с. 243.

[2] См.: Бакинский рабочий, 1964, 14 февр.

[3] Цит. по кн.: Мамедбеков Д. Фортепианный концерт на арабские темы Ф. Амирова и Э. Назировой. — Баку, 1964, с. 47.

[4] См.: Сов. музыка, 1949, № 2, с. 42.

пагандист творчества этого композитора, дирижер Г. Рождественский рассказывал, с каким большим успехом прошла премьера симфонии «Низами» в Лондоне 6 мая 1965 года, когда «композитора несколько раз вызывали на сцену, а исполнители — английские музыканты — были захвачены изысканностью незнакомого им ритмического рисунка, тембровыми особенностями музыки, ярким своеобразным мелодизмом, огненным темпераментом» [1].

Произведения Ф. Амирова звучат во многих странах: в Польше, Болгарии, Румынии, Чехословакии, Венгрии, США, Англии, Франции, ФРГ, Швеции, Дании, Иране, Турции и в арабских странах. Они значатся в репертуаре виднейших зарубежных дирижеров: Л. Стоковского, Ш. Мюнша, Г. Абендрота и других.

Особого внимания заслуживают отзывы о творчестве Ф. Амирова среди музыкантов стран Востока. В Иране, например, после первого исполнения симфонических мугамов «Шур» и «Кюрд-овшары» на страницах журнала «Музыка Ирана» за 1954—1955 годы развернулась целая дискуссия. В частности, подчеркивалось принципиальное значение этих произведений для развития музыкальных культур Востока [2]. В Иране знают и ценят творчество Ф. Амирова. Когда в 1970 году композитор посетил эту страну, видные иранские музыканты писали, что «известными и признанными в Иране произведениями Амирова являются «Шур», «Кюрд-овшары», «Концерт для фортепиано с оркестром на арабские темы», «Симфония для струнного оркестра, памяти Низами» [3].

А вот цитаты из турецкой прессы за 1965 и 1968 годы: «Самым привлекательным произведением концерта было «Азербайджанское каприччио» Фикрета Амирова. Композитор на фольклорном материале, но не повторяя его, создал нежные мотивы. Не попадая под влияние атональности, избегая излишних бессмысленных аккордов, он, мастерски владея средствами оркестра, создает прекрасные захватывающие звучания в стиле Бартока». И далее: «Симфония «Низами» очаровывает. Фикрет Амиров испробовал свои силы во всех жанрах — от легкой музыки до оперы, заслужив известность как в России, так и на Западе» [4].

---

[1] См.: Бакинский рабочий, 1965, 8 мая.

[2] Цит. по кн.: Азербайджан за рубежом. Реферативный сборник. ЦНИОН, 1972.

[3] Там же.

[4] Там же.

Творчеству Ф. Амирова уделили внимание многие советские музыковеды: Б. Ярустовский, В. Городинский, Д. Данилов, Д. Житомирский, З. Адигезал-заде, Г. Исмайлова, Э. Абасова, Д. Мамедбеков и другие. Все они касались разных сторон творчества композитора, анализировали многие его сочинения, высказывая суждения, отражавшие их научные интересы и личные вкусы. Но о чем бы они ни писали, они постоянно отмечали одни и те же существенные, отличительные черты этой музыки — ее глубокую национальную почвенность и ее общительность, ее обращенность к широкой аудитории и Запада, и Востока.

Летом 1981 года в Доме творчества «Руза» автор этих строк много беседовал с Фикретом Амировым. Беседы эти носили самый непринужденный характер, но в ходе их затрагивались принципиально важные творческие и общеэстетические проблемы. Поэтому автор счел возможным предложить вниманию читателей фрагменты из этих импровизированных интервью с композитором.

В. Виноградов: *Чем объясняется успех Ваших произведений у зарубежного восточного слушателя?*

Ф. Амиров: *Говорить о своем творчестве мне затруднительно. Выскажу несколько общих соображений, возникавших у меня во время поездок за рубеж и имеющих отношение вообще к нашей музыке. Определяющая причина положительного отношения к ней и, что еще важнее, ко всем нашим достижениям в области культуры и искусства заключается в том, что в них видят достижения страны реального социализма, пользующейся на Востоке огромным авторитетом, страны, где в прошлом угнетенные, культурно отсталые народы в кратчайший исторический период завоевали высокие рубежи во всех областях жизни. Это главное.*

На Востоке предпочтение отдается музыке, питающейся народными соками, эмоционально выразительной, искренней и мелодичной, не порывающей связей с классикой. Здесь не в почете ориентирующийся на элиту авангард, хотя отдельные композиторы в этом плане экспериментируют. И наконец, местная аудитория оценивает музыку в зависимости от того, находит ли она в ней отзвук своим национальным традициям.

В. В.: *Некоторые западные композиторы-авангардисты используют в своем творчестве те или иные элементы музыки Востока. Как Вы относитесь к этому опыту?*

Ф. А.: *Это творчество, так сказать, с ориентальной приправой никак не снимает коренного противоречия между авангардистскими системами и традиционными системами*

музыкальных культур Востока и поэтому оно не может вызвать того «отзвука», о котором мы говорим. Все дело в том, что авангард разрушает основную примету этих культур — их ладовую организацию. Авангард уничтожает народно-национальную основу музыки, делает ее безликой.

В. В.: *Ваша позиция перекликается с позицией французского композитора Жоржа Орика, изложенной им на VII Конгрессе ММС в Москве в октябре 1971 года. Он сказал тогда: «Совершенно очевидно, что для каждого композитора главной мечтой является международное признание. Но для этого необходимо, чтобы композитор говорил с каждым из нас на музыкальном языке своей нации. Тогда его будут понимать во всем мире... Каждый художник должен в своей стране поддерживать национальные традиции в их постоянном развитии. Понимание этого особенно важно для наших молодых композиторов»[1]. Я бы в этой цитате особо выделил слова «в их постоянном развитии». Действительно, национальное начало в музыке не есть что-то застывшее. Оно изменчиво в своем существе, варьируется в зависимости от общих социальных условий, уровня развития всей музыкальной культуры, индивидуального стиля композитора и других причин.*

Ф. А.: *Применение понятия «постоянное развитие» к методу использования народно-национальных первоисточников вполне оправданно. Вспомним время, когда абсолютизировались приемы цитирования. Сейчас это время позади. Однако не надо думать, что все произведения, созданные в прошлом по методу цитирования плохи, что сам метод навсегда канул в вечность и обращение к нему в наше время свидетельствует об отсталости автора.*

В. В.: *Итак, народно-национальный элемент, видимо, и есть то важное свойство музыки, которое вызывает «отзвук» в сердцах слушателей. Учитываете ли Вы этот момент, когда пишете музыку, положим, на иранские или арабские темы?*

Ф. А.: *Во всех случаях я всегда остаюсь самим собой — советским азербайджанским композитором, сочиняю так, как подсказывает мне моя интуиция, вкус, сложившиеся на родной мне национальной музыкальной почве. Я не стремлюсь во что бы то ни стало приспособиться к данному национальному стилю. Но тем не менее некоторые мои сочинения действительно находят положительный прием у зарубежной аудитории. Полагаю, что объяснение*

---

[1] Музыкальные культуры народов: Традиции и современность. — М., 1973, с. 369.

этому надо искать именно в том, что я прочно стою на своей азербайджанской почве и что в традиционных музыкальных культурах народов Ближнего и Среднего Востока по существу много общего. Ладовость, ритмика, тембры — вот три излюбленные мною свойства азербайджанской музыки, которым я никогда не изменяю и которые, как мне представляется, близки восточному слушателю вообще. Однако национальная специфика не должна ни выпячиваться, ни игнорироваться. Я стремлюсь придерживаться этого принципа.

Как уже говорилось, музыка Ф. Амирова находит живой отклик как на Востоке, так и на Западе, хотя и оценивается там отчасти по-разному.

На Западе пленяются ее «необычностью», «свежестью», видят в ней «новый мир звуков». На Востоке отмечают ее реализм, народные истоки, ориентацию на восточного слушателя. Но, характеризуя музыку Ф. Амирова, и восточные, и западные музыканты употребляют иногда понятие «восточный симфонизм». Когда и где оно впервые появилось — сказать трудно. Во всяком случае Г. Хубов пользовался этим понятием применительно к творчеству А. И. Хачатуряна. Он писал: «Речь идет об органическом претворении разнохарактерных черт и элементов музыки народов Востока в индивидуально-самобытном языке композитора и шире — в его симфонизме, т. е. о явлении новом и необычайно плодотворном». И продолжал: «Мысль о широкоохватной симфонизации музыки народов Востока увлекает Хачатуряна» [1].

Однако первые суждения и даже целые дискуссии о путях развития нового профессионализма в восточной музыке возникли еще в дореволюционные годы в связи с творчеством Уз. Гаджибекова, которое расцвело с особой силой в годы Советской власти.

Роль и значение всей многогранной деятельности Гаджибекова выходят за рамки Азербайджана, приобретая на Востоке подлинно интернациональный смысл. Ведь он на практике и теоретически обосновал возможность сосуществования и взаимостимулирования западных и восточных традиций в рамках национальной культуры Азербайджана. При этом он открыл многие слагаемые восточного симфонизма, усвоенные и развиваемые впоследствии другими авторами. Конечно, и А. И. Хачатуряну пригодился опыт Уз. Гаджибекова.

---

[1] Хубов Г. Арам Хачатурян. — М., 1962, с. 413.

Но независимо от того, как возникло весьма условное понятие «восточный симфонизм», ясно одно: именно советские композиторы (а может быть, еще раньше русские классики) своим творчеством впервые наполнили его содержанием.

В моем распоряжении имеется интереснейший документ из архива Ф. Амирова — стенограмма выступления Б. М. Ярустовского, рассказывавшего о том, как прошло исполнение Симфонического мугама в США. Вот фрагменты из него: «Перед вами прошла документальная запись непосредственно из зала — Зала Бостонской филармонии — концерта Бостонского симфонического оркестра, который исполнял произведения советской музыки и, в частности, сейчас вы услышали овации, которые предназначались Фикрету Амирову, автору симфонического мугама «Кюрд овшары». Вы слышали овации, вы слышали приветственные крики, вы слышали бесстрастный голос диктора, который рассказывал о том, как после окончания Фикрет Амиров вышел, приветствуемый огромным количеством публики, на сцену, и величавый седой старик, знаменитый дирижер Шарль Мюнш обнял тогда еще молодого азербайджанского композитора. Это был триумф советской музыки.

Когда я спросил американцев, слушателей этого концерта, в чем причина успеха этого произведения, мне почти все в один голос сказали: „Это было открытие для нас нового звукового мира, это было для нас рождение восточного симфонизма [...]“. С тех пор прошло 12 лет. И вот теперь на концертах Международного музыкального конгресса мы вновь услышали симфонический мугам Амирова «Гюлистан Баяты-Шираз», который представляет несомненно новый шаг вперед по этому славному, замечательному пути развития советской музыки в создании «восточного симфонизма». Было бы правильнее, конечно, сказать симфонизма Советского Востока... Симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» несомненно, повторяю, новый шаг в развитии идеи «восточного симфонизма», ибо он отличен от своих предшественников... музыкальная ткань этого произведения уже не является просто воспроизведением в симфоническом уборе народно-профессионального жанра мугама... он оплодотворен большой и смелой фантазией большого композитора, внесшего много своего, нового, и мугам уже зажил новой жизнью.

Об этом мне говорили многие наши иностранные гости: профессор Фишер, профессор из Америки Уильям Остин. Все они говорили о том, что это новый шаг по пути развития восточного симфонизма.»

В. **В.:** *Как Вы относитесь к этому выступлению Б. М. Ярустовского и вообще к проблеме «восточного симфонизма»?*

Ф. А.: *Прежде всего я с уважением и благодарностью вспоминаю Бориса Михайловича, так много сделавшего для пропаганды за рубежом советской музыки, наших эстетических позиций и особенно достижений советских восточных республик. Поэтому его и волновала проблема «восточного симфонизма». Эта проблема не надуманная, а реальная, более того — ключевая, правильное решение которой может прояснить другие вопросы музыкальной практики и теории. Об этой проблеме спорят на Востоке повсюду, где мне довелось побывать. «Восточный симфонизм» я понимаю как метод симфонической композиции, базирующейся на восточном материале.*

В. В.: *Но ведь этот метод сложился на Западе в существовавшей там вековой творческой практике, опиравшейся на местные музыкальные традиции. Можно ли при этих условиях перенести его на Восток?*

Ф. А.: *Однозначно ответить на Ваш вопрос нельзя. Творчество всегда и во всем многовариантно. Талант невозможное делает возможным. Поэтому лучше всего Вам ответить так: и да, и нет. Невозможно в том случае, когда игнорируется восточная специфика. Возможно тогда, когда она учитывается и сочетается с нормативами западного симфонизма. Нельзя не считаться с тем, что на Востоке выработаны свои приемы музыкального становления крупной формы, отчасти совпадающие с западными (вариантность, вариационность, рондальность, направленность и тяготение формы к кульминации, вычленение из темы интонационных зерен и их развитие и др.), но по большей части совсем иные, порожденные высокой монодической культурой, каковы, например, формы мелодического развертывания в мугамах, макомах.*

В. В.: *«Симфонизм», «сонатное аллегро» — эти понятия включают в себя не только признаки музыкальной технологии, но и, прежде всего, музыкально-эстетические концепции, определяющие специфическое содержание симфонической музыки, например, контрастность образов, целенаправленное становление основных музыкальных идей. Я не представляю себе «восточного симфонизма» без этих признаков. Могут ли они иметь место в музыке, строящейся на одной широко развернутой теме? Очевидно синтез западного и восточного симфонизма может осуществляться только при условии сохранения основополагающих критериев этого метода музыкального мышления.*

Ф. А.: *В мугаме заложено своеобразное, самобытное симфоническое начало. Оно выражается в масштабности и глубине музыкальной мысли. Мугам величествен, возвышен. В нем нет противоборства контрастных тем, но зато есть неуклонное нарастание музыкальной экспрессии, эмоциональный взрыв в пределах одной темы. Он совпадает с кульминацией, которая в эмоциональном звуковысотном, динамическом, ладовом отношениях остро контрастирует с образным содержанием ведущей темы в ее исходном виде.*

В .В.: *А. И. Хачатурян поразительно остро чувствовал и умел выявить даже скрытые элементы симфонизма в восточной музыке. Мы все воспринимаем звучание тара как одноголосного инструмента, А. И. Хачатурян улавливал в его звучании гармонические комплексы. Он говорил: «Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и волнующие меня гармонии». Вдохновляющим стимулом для него были звучания «народных инструментов Закавказья с их характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов»*[1]*. Или вот еще цитата: «Взять к примеру мою страсть к сочетанию больших и малых секунд [....] Эти секунды у меня от многократно слышанного в детстве звучания народных инструментов сазандари — тара, кеманчи и бубна. Я наслаждаюсь этими звучаниями, воспринимая острые созвучия секунд как совершенные консонансы»* [2]*. По поводу широко распространенных на Востоке органных пунктов Хачатурян замечает: «Ничто не мешает на фоне этих органных пунктов давать большое развитие»* [3]*. Думается, что эти наблюдения А. И. Хачатуряна разделяются и Вами!*

Ф. А.: *Совершенно верно, но я еще к ним добавлю. Многие элементы нашей традиционной азербайджанской музыки я воспринимаю как симфонические стимулы. В зерби-мугамах — Эйраты, Самаи-шемс, Овшары, Кюрды — происходят многообразные сочетания мелодии, исполняемой на таре или кеманче с ритмическим сопровождением ударника. Здесь возникает своеобразное двухголосие, служащее отправным материалом для построения полифонических эпизодов. Свойственные нашей музыке открытая манера высказывания, находящая отражение в известной импровизационности изложения и развития музыкальных*

---

[1] Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания. — М., 1980, с. 27.

[2] Шнеерсон Г. А. Хачатурян. — М., 1958, с. 21.

[3] Хачатурян А. О грузинской музыке. — Сов. музыка, 1936, № 10, с. 43.

мыслей, внутриладовые отклонения, игра тембров, полиритмия, внезапно врывающиеся короткие, выразительные гюше при переходе из одного отдела мугама в другой, стремительный короткий пассаж тара, имитация его кеманчой, господствующая ладовая интонация и т. п. — ведь все это и есть слагаемые «восточного симфонизма». Если хотите знать, то все эти свойства, вся атмосфера восточной музыки были моей начальной школой «симфонизма», остаются ими и теперь. Тем самым нисколько не умаляется огромное значение подлинной профессиональной учебы в стенах консерватории, постижение опыта мировой культуры.

В основных приметах творческий путь Ф. Амирова удивительно прямой и стабильный от первого опуса до наших дней. Композитор прочно стоит на реалистических позициях, верен классическим и азербайджанским традициям, не заигрывает с модернистической модой. Естественно, с годами накапливается опыт, совершенствуется мастерство, обогащаются средства выразительности — одним словом, происходят изменения, характерные для творческого роста каждого композитора. Но при этом не было и нет отклонений от раз найденного пути. Его индивидуальный почерк остается неизменным во всех жанрах.

Ф. Амиров — композитор широкого диапазона. Опера, балет, оперетта, оратория, камерная музыка, хор, песня, фортепианные пьесы и т. д. — вот жанры, которые находятся в сфере его творческих интересов. И все же если мы поставим вопрос, какой жанр является для него определяющим, то должны будем ответить: Ф. Амиров прежде всего и главным образом — симфонист. Им он является не только потому, что в его портфеле симфонические произведения занимают значительное место, но благодаря особенностям его дарования, складу его музыкального мышления. Признаки симфонизма обнаруживаются у него даже в малых формах, в его постоянном стремлении к контрастному сопоставлению музыкальных образов. В фортепианных пьесах-коротышках для детей эта внутренняя контрастность музыки находит свое выражение в сопоставлении регистров, ритмоформул, разноплановых пассажей, характерных мелодических мотивов.

В. В.: *Национальные традиции раскрываются у Вас во всех слагаемых музыки — мелосе, гармонии, ритме, ладах, тембрах, структурах, оркестровке, эмоциональной сфере и др. Очевидно какие-то мощные жизненные стимулы опре-*

делили столь неодолимое Ваше влечение к родным первоисточникам. В Вашей творческой судьбе большую роль сыграли два человека: Бюль-Бюль Мамедов — знаток и исполнитель народных песен, произведений ашугского творчества и прекрасно владеющий искусством мугамата, и Узеир Гаджибеков, под чьим руководством Вы усваивали теоретические основы азербайджанской музыки.

Ф. А.: *Я очень многим обязан этим двум музыкальным деятелям, сыгравшим историческую роль в искусстве Азербайджана. Кто знает, не будь их, и моя судьба сложилась бы иначе. Однако я выбрал свой путь скорее всего под влиянием окружающей меня среды. Мой отец был известным музыкантом — знатоком мугамов, блестящим исполнителем на таре (он выступал в составе трио сазандарей), играл и на других азербайджанских, восточных инструментах. В 1915 году он написал мугамную оперу «Сейфюль Мюлюк», прошедшую тогда в городах Закавказья. В 1923 году по его инициативе была открыта на родине первая музыкальная школа, в которой он преподавал игру на таре. В семье у нас не умолкала музыка. Таким образом, домашняя музыкальная атмосфера пробудила во мне любовь к родным напевам и наигрышам и прежде всего к мугаму.*

Моя родина — древний азербайджанский город Гянджа (ныне Кировобад) с давних пор известен как большой культурный центр. В этом городе жили и творили многие прославленные певцы, музыканты, поэты. Здесь родился, жил и умер великий Низами. Музыка звучала здесь почти в каждом доме и не только азербайджанская, но и других восточных народов. На семейных праздниках, на частных собраниях (меджлисах) выступали известные мастера. Как помню себя, я бегал за ними, стремясь не пропустить случая, чтобы еще и еще раз погрузиться в полюбившийся мне мир звуков, перенять, запомнить ту или иную мелодию, манеру исполнения и начальные нормативы импровизации.

В. В.: *Музыкальные впечатления детства откладываются в сердце и памяти на всю жизнь. Это мы знаем из биографий многих композиторов. Об этом, в частности, не раз говорил А. И. Хачатурян. Вы упомянули «начальные нормативы импровизации». Но разве они в таком возрасте усваиваются?*

Ф. А.: *Любое исполнение всегда включает элемент творчества. А на Востоке даже простенький фольклорный напев или наигрыш обязательно варьируется исполнителем, приобретая каждый раз новые индивидуальные от-*

тенки. Любой малыш привносит в исполняемый напев свой нюанс, интонацию, мелизм. Он делает это не осознанно, а в подражание старшим. С годами накапливается арсенал таких средств, осознаются порядок, правила их реализации.

В. В.: *Выходит, что на Востоке творческая инициатива пробуждается и первоначально формируется чуть ли не с пеленок.*

Ф. А.: *Если немного преувеличить, то да. Интуитивное тяготение к творчеству пробудилось во мне в раннем детстве. Мне хотелось петь, играть на таре, исполнять сложные пассажи. Закрывал глаза и слышал свою музыку. Потом я уже представлял себе как, сколько, у кого мне надо учиться. Лелеял мечту стать таристом. Наконец, в десятилетнем возрасте взял в руки тар и с тех пор никогда не расстаюсь с ним. По классу тара закончил музыкальное училище, играл в оркестре и выступал как солист. И теперь, нет-нет да и возьму его в руки. Даже как-то во время поездки в Англию по просьбе местных музыкантов я захватил его с собой и выступил по английскому телевидению как тарист. Играл в Швеции и других странах. Тар и мугам вошли в мое сердце с детства.*

В. В.: *Тар и мугам — понятия, стоящие рядом. Каждый профессионал-тарист обязательно знаток и исполнитель мугамов, а следовательно, и импровизатор. Но на Ваше творчество заметное влияние оказали и другие первоисточники — народные азербайджанские песни и наигрыши, искусство ашугов.*

Ф. А.: *Дело в том, что все три пласта нашего музыкального наследия — мугамат, ашугские традиции и фольклор — теснейшим образом взаимосвязаны. В мугамах звучат танцевальные и песенные мелодии, в свою очередь выдержанные в ладах мугамата. Всякий знаток последнего в большей или меньшей мере, но обязательно владеет всей музыкальной традицией. С детства стал осваивать ее и я. Созвучия саза, игривые мелодии ашугов с их острым ритмом, распевный лирический мелос народных песен с их изящной орнаментикой — все это накапливалось в памяти, все это я стал брать на вооружение с первых же опусов.*

В. В.: *Вы пришли в консерваторию с таром и мугамом. Ваше музыкальное мышление было в значительной мере подчинено тогда нормам национальной традиции, которые встретились здесь с дисциплинами, вступающими подчас в противоречие с этими нормами. Как разрешался этот «конфликт»? Вам предстояло осваивать обширную про-*

грамму необычных для Вас, мало согласующихся с Вашими музыкальными представлениями предметов. Ведь бывает так, что обучающиеся в консерваториях студенты из братских восточных республик как бы «забывают» временно свои национальные традиции, их как бы подминает под себя эта громада нахлынувших новых дисциплин. Такие студенты вдруг начинают писать национально-безликую музыку. Правда, этот период «забвения» бывает недолгим. Обычно, выйдя из стен консерватории, молодой композитор «расправляет крылья». Его музыка обретает национальную форму. Был ли у Вас этот период?

Ф. А.: *В моей жизни он характеризовался скорее другими признаками. Мною еще в музыкальном училище овладело неодолимое желание стать композитором, каких бы трудов это ни стоило. Я пришел в консерваторию с огромной жаждой открытия для себя новых музыкальных горизонтов. В студенческом оркестре музыкального училища (где я играл на таре) исполнялись некоторые образцы европейской, русской музыкальной классики. Они глубоко запали мне в душу, особенно творчество Чайковского, Глинки, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова. В их музыке я находил близкие для меня образы, мелодии, интонации, созвучия. Эти композиторы еще более разжигали мою творческую фантазию, помогали строить мостик от западной традиции к восточной.*

В. В.: *Вы изучали гармонию, а мыслили монодически, полифонию, а воспитывались на одноголосии, оркестровку, а представления о тембровых возможностях ограничивались народными инструментами и т. д. Как все это примирялось одно с другим в Вашем сознании?*

Ф. А.: *Все новое еще более обостряло любознательность. От одного тянулся к другому. Радость открытия воодушевляла. Но самое главное — почти все новое мне удавалось осознать, воспринять сквозь призму старого, знакомого, то есть через свои же национальные традиции. Соприкоснувшись с гармонией, я прежде всего заметил в ней октавные, квинтовые, квартовые, секундовые созвучия и установил, что они знакомы мне по технике тара или саза. Минорные сочетания ассоциировались с интонационно-образным строем лада шур. Мажор напоминал лад раст. Полифоническая имитация напоминала мне технику музыкального ансамбля сазандарей. Словом, в ранее неизвестном мне мире звуков я всегда находил (порой может быть даже ошибочно) привычные мне сочетания. С самого начала творческой деятельности Восток и Запад не представлялись мне антагонистическими.*

Передо мной первое сочинение — Вариации для фортепиано, написанные Ф. Амировым в 1941 году на первом курсе консерватории. Это один из популярнейших опусов композитора, запечатлевший важнейшие черты его индивидуального стиля. По общему тонусу они импульсивны. В них явно проступает увлеченность автора экспрессивными звучаниями, сопоставлением контрастирующих элементов. Эмоциональная атмосфера Вариаций напряженная, чреватая своего рода «взрывами». Один из ревностных пропагандистов фортепианной музыки Амирова — азербайджанский пианист Зохраб Адигезал-заде — писал, что «вариационный цикл близок симфоническим произведениям Фикрета Амирова»[1].

В этом первом опусе уже отчетливо выявились и типические для композитора композиционные приемы. Он не цитирует народные первоисточники, но дает слушателю почувствовать их присутствие. Таковы короткие фортепианные пассажи, словно вспышки света, озаряющие музыкальную ткань пьесы и заставляющие вспоминать виртуозные импровизации тариста в начале мугамов, в которых выявляется и утверждается опорный звук лада. Такова типичная для народных песен переакцентировка метра, в результате которой трехдольный метр приобретает двухдольное членение. Таковы возникающие в каденциях короткие имитации, напоминающие имитации, которые используются в ансамблях сазандарей. Такова, наконец, типичная для народного музицирования тонкая игра ритмоладовых оттенков, которая происходит в результате последовательной смены ладов (шур, чаргях, сегях и другие).

В. В. *Итак, Вы стартовали фортепианными Вариациями, но и в последующее время Вы часто обращались к этому инструменту: 12 миниатюр, Детские картинки, Прелюдии, Экспромты, три Концерта (о них см. ниже). От тара Вы непосредственно перешли к роялю. Невольно задаешь себе вопрос, откуда у Вас такая увлеченность им? Ведь живя в Кировобаде, Вы вряд ли могли часто слышать этот инструмент и играть на нем. Между прочим, мои наблюдения подсказывают, что многие начинающие композиторы из братских восточных республик, даже плохо владеющие этим инструментом, тянутся именно к нему — пишут музыку для фортепиано. Почему это происходит?*

---

[1] Адигезал-заде З. Фортепианные миниатюры Фикрета Амирова. — Баку, 1979, с. 24.

Ф. А.: *Да, я сразу же был им очарован, и с годами эта любовь все более возрастала. Почему? Прежде всего потому, что поначалу рояль мною воспринимался как инструмент родственный тару. На рояле хорошо воспроизводится техника тара, стремительные пассажи, смена характерных для мугама красок, контрастных настроений.*

После этих слов Ф. Амиров садится за рояль и начинает что-то импровизировать. Инструмент под его пальцами действительно начинает говорить «с азербайджанским акцентом»: взрывается динамичными всплесками острых пассажей, слышатся кварто-квинто-секундовые созвучия, в басу гудит густой органный пункт, а вверху слышатся нежные, лирические мелодии. Струны звучат то приглушенно-томно, а то вдруг сдавленно с гортанным оттенком. Композитор ухитряется создать на рояле даже иллюзию нетемперированной шкалы. В этом случае он на той или иной ступени лада берет одновременно не один, а два смежных звука, образующих малую секунду. В до-мажорном трезвучии одновременно звучат *ми* и *ми-бемоль,* отчего возникает своеобразный эффект «нейтральной» терции.

В. В.: *Все это очень интересно. Рояль — детище западной цивилизации — под Вашими пальцами вдруг приобрел «восточную прописку». Меня особенно привлекают Ваши секунды, каждый раз по-разному «липнущие» к тонам терцовых аккордов. По-моему, это один из излюбленных Ваших приемов, с которым мы встречаемся буквально в любом Вашем произведении больших и малых форм. Такие сочетания мы слышали у А. И. Хачатуряна. Не от него ли они перешли к Вам?*

Приводя как в данном случае, так и ранее аналогии с творчеством А. И. Хачатуряна, я имею в виду прежде всего композиционные приемы, а они не могут исчерпать понятия «индивидуальный стиль». Стиль — это нечто большее, всеобъемлющее, то есть включающее важнейшие параметры содержания музыки. В этом смысле А. И. Хачатурян и Вы — две отличающиеся друг от друга творческие индивидуальности; каждый из вас идет своей дорогой. У Вас зримее и активнее проступают связи с родной почвой. Ваша музыка в целом более экспрессивна. В ней сильнее ощущается стихия интуиции и т. п. Детальное рассмотрение этой проблемы не входит в нашу задачу и потому вернемся к теме.

Ф. А.: *Я глубоко уважаю Арама Ильича, считаю его своим учителем (о чем я лично говорил ему не раз), хотя и не состоял в его классе. Ему я обязан многим, не только секундами которые, кстати говоря, характерны как для армянской, так и для азербайджанской музыки (тар, саз встречаются и там, и там). Он своим творчеством доказал, что расцвет музыкальных культур Советского Востока возможен только на основе сочетания достижений мирового искусства с нашими собственными традициями. Пример А. И. Хачатуряна заражал и воодушевлял нас. Каждый из нас, молодых композиторов, хотя и находился под обаянием его творчества, что-то заимствовал от него, но активнее всего стремился открыть большие или малые, но свои горизонты. В этом смысле я согласен с Вами. Однако снова о рояле. Рояль привлекает меня масштабностью звуковых средств. На нем можно передать множество эмоциональных, душевных состояний. А мы, люди Востока, ценим в музыке ее отзывчивость на человеческие переживания. Этим требованиям, как известно, отвечает искусство мугамата, охватывающего большой круг эмоциональных состояний, образов. Рояль созвучен симфоническому мышлению, стимулирует его, это и побуждало меня писать для данного инструмента.*

Фортепианные миниатюры и вообще малые формы в творческой биографии Ф. Амирова занимают особое, важное место. Они являются для него и лабораторией и арсеналом. На них тренируется его симфоническое мышление, в них накапливаются те или иные композиционные находки, которые впоследствии могут разрабатываться в крупных формах. Композитор любит «выжимать» из какого-либо одного элемента музыки скрытые в нем стимулы развития, любит «сталкивать» друг с другом поначалу малоприметные мелодические или ритмические мотивы, извлекая заложенные в подобных «столкновениях» динамические контрасты, и оттачивать эти приемы для последующего использования в симфонических произведениях.

В. В.: *С симфоническим оркестром Вы впервые встретились будучи взрослым человеком, познавшим красоту, богатство родной музыки. Вероятно, сразу он не мог затронуть струны Вашей души, показался необычным и далеким?*

Ф. А.: *С первого же раза он очаровал меня тем, что открыл новый для меня мир звуков. Я жадно впитывал их несмотря на то, что они были организованы на необычных для меня принципах.*

Сонатное аллегро предполагает двутемность. Мугам монотематичен. Он развивается по одному строго регламентированному плану — постепенное восхождение к кульминации и столь же постепенное возвращение на исходные позиции и т. д. Но пусть это не покажется назойливым с моей стороны — я и в данном случае подходил к симфоническому оркестру с привычных для меня музыкальных позиций, и здесь искал родственные параллели.

В. В.: *Сочинение музыки для симфонического оркестра требует от композитора многих знаний, навыков, усилий. Молодые авторы не всегда отвечают этим требованиям. В результате, партитура пестрит просчетами, появляются «отходы». Педагог критикует, указывает на просчеты. Часто у такого автора отпадает охота писать симфоническую музыку, возникает желание переключиться на менее трудоемкие жанры.*

Ф. А.: *На первых порах и я терпел неудачи. К ним относится ученическая работа — симфоническая поэма «Низами». Она была исполнена всего один раз, и этого было достаточно, чтобы выявить все ее минусы. И тем не менее этот оркестровый опус оказал на мою судьбу огромное влияние: решительно стимулировал мой интерес к звучаниям симфонического оркестра. Как важно студенту, и особенно в восточных республиках, услышать свое произведение в оркестровом исполнении! С тех пор оркестр обладает для меня неодолимой притягательной силой. Для меня писать партитуру, обдумывать каждый ее звук, находить оптимальное решение оркестрового замысла — все это высшее эстетическое удовольствие.*

Симфонические опусы — основные вехи в творческой биографии Ф. Амирова. За 37 лет композиторской деятельности им написано около 20 симфонических произведений (не считая оперы «Севиль», театральной музыки, оперетты, балета «1001 ночь» и других). Этот отсчет начинается с симфонической поэмы «Памяти героев Великой Отечественной войны». Она посвящена другу композитора Мамеду Исрафил-заде, погибшему на фронте. Автор говорит, что ему «хотелось запечатлеть в ней бессмертный подвиг павших за Родину. По настроению она романтико-патетическая, но в ней слышатся и фанфарные звучания. С этого опуса я веду счет своим симфоническим произведениям». Назовем их. Это Двойной концерт для скрипки и фортепиано с оркестром (1946), Концерт для фортепиано с оркестром азербайджанских народных инструментов (1947, совместно с А. Бабаевым), симфония «Низами» (1947),

симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд-овшары» (1948), сюита «Азербайджан» (1950), Концерт для фортепиано с оркестром на арабские темы (1957, совместно с Э. Назировой), «Азербайджанское каприччио» (1961), Симфонические танцы (1963), симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» (1971), вокально-симфоническая поэма «Покорители Каспия» (1976), «Сказание о Насими» (1977), «Азербайджанские гравюры» (1979), балет «1001 ночь» (1980). Большой перерыв в 10 лет (1950—1960) объясняется тем, что в этот период композитор работал над оперой «Севиль». Наиболее интенсивно симфоническос творчество развивается в последний период.

Симфония «Низами» для струнного оркестра написана в связи с 800-летним юбилеем одного из крупнейших восточных поэтов и мыслителей средневековья, уроженца нынешней территории Азербайджана.

Партитура симфонии дважды пересматривалась автором. В последней (четвертой) редакции она издана и записана на грампластинку в исполнении Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г. Рождественского. Дирижер так отозвался об этом произведении: «Сочинение подкупает не внешней пышностью, не тембровым разнообразием (оно сделано очень строго и скромно, всю нагрузку несут струнные), а устремлением в мир художественных образов, глубоким раздумьем над человеческими судьбами»[1].

Р. Щедрин подчеркнул, что любит «это сочинение за его углубленную философичность, сложный мир психологических образов, за его скорбную строгость и тонкую мелодическую красоту [...] Сейчас (то есть после последней авторской редакции. — *В. В.*) сочинение стало лаконичней, строже, еще сильнее и глубже»[2].

Симфония «Низами» — несомненно большая творческая удача композитора. Эта прекрасная, романтически взволнованная музыка, обладающая ярко выраженным национальным колоритом, не оставляет слушателя равнодушным. Симфония открывается небольшим, но чрезвычайно важным в драматургическом отношении вступлением. Отзвуки вступления слышатся в последующих частях цикла. Во вступлении симфонии экспонируется центральная лейттема, связанная с образом поэта. Она звучит экспрессивно, вызывая ощущение тревоги, предчувствия больших событий:

---

[1] См.: Бакинский рабочий, 1964, 11 марта.
[2] Там же.

1 Moderato maestoso ♩=60

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

ff espressivo div. unis. non div. *ff*

Особую напряженность придают звучанию лейттемы, помимо хроматизмов и общей ладотональной неустойчивости, выразительное сочетание выдержанной в высоком регистре виолончелей мелодии и сопровождающих ее «стонущих» секунд и терций в партии скрипок и виолончелей (последние поделены divisi). Из этого сочетания, являющегося своего рода тематическим эмбрионом, вырастают в последующем изложении симфонии некоторые тематически самостоятельные эпизоды.

Со вступлением контрастирует светлая, песенного склада главная партия, которой, в свою очередь, противопоставляется напряженная побочная. Экспозиция, разработка и реприза строятся на эмоционально взрывчатых сопоставлениях тематически противостоящих друг другу эпизодов. Подытоживает первую часть драматическая кода, как бы резюмирующая все предшествующее развитие.

Вторая часть — скерцо — представляет собою легкий, изящный танец, навеянный ашугскими первоисточниками. В ней слышатся отзвуки расцвеченных мелизмами народных мелодий и четкие ашугские ритмоформулы. Романтически порывистая музыка третьей части рождает ассоциации с лирическими образами старинных легенд о Лейли и Меджнуне или о других героях «пятерицы». Вобравший в себя многие тематические элементы из предшествующих частей цикла финал симфонии отличается емкостью содержания. Драматический, волевой образ поэта предстает здесь на фоне воссозданных в музыке сочных и красочных

картин народного быта. Композитор стремится запечатлеть в музыке безграничную любовь и уважение к своему великому соотечественнику. Мужественная величавая тема (трансформированный вариант вступления), которая завершает симфонию, уподобляется своего рода звучащему монументу в честь Низами.

Процесс создания симфонии был длительным и кропотливым, если иметь в виду время, отделяющее первоначальную редакцию от последней авторской редакции. И это обстоятельство дает нам возможность проследить, как постепенно обозначивались черты индивидуального стиля композитора, особенно в области гармонических и полифонических средств. Приводим маленький фрагмент из симфонии, дающий некоторое представление об их применении:

[Andante sostenuto]
2
[pp] cresc.
[pp] cresc.
[pp] cresc.
[pp] cresc.
div.
[pp] cresc.

Полифония Ф. Амирова по масштабам и характеру камерна, своими истоками восходит к народным традициям — приемам народного музицирования (имитация, сопоставление попевок, вариантное, вариационное преобразование исходного мелодического материала). Представленные в приводимом примере небольшие мелодии выросли из ведущей темы симфонии.

В беседе со мной Ф. Амиров как-то заметил: «Я волен применить любой аккорд, лишь бы он включал в себя соответствующий звук гармонизуемой мелодии». В этом признании приоткрываются принципы организации гармониче-

ских средств, базирующихся не столько на функциональной системе, сколько на колористической природе созвучий. Композитор использует аккорды, кажущиеся «неожиданными», «случайными» и даже неоправданно жесткими, из-за излюбленных им секундовых наращений основных тонов аккорда. Ладовая окраска таких гармоний зыбка и неопределенна, но это не затемняет ладового содержания гармонизуемой мелодии, выдержанной в строго организованном ладу. Выбор композитором подобных гармоний имеет свое объяснение. Ведь использование аккордики, заимствованной из классической функциональной гармонии, в сочетании с выдержанными в азербайджанских, восточных ладах мелодиями во многих случаях могло бы повлечь за собой искажение мелодического образа. Композитор почувствовал эту опасность с самого начала своей творческой деятельности и стал избегать какого-либо насилия над мелосом. Отсюда его увлечение унисоном, двухголосием, секундовыми наращениями диатонических созвучий, вуалирующими функциональную природу терцовых аккордов.

В. В.: *После симфонии Вам понадобился всего один год для создания двух симфонических мугамов «Шур» и «Кюрд-овшары». Как могли Вы уложиться в такой короткий срок?*

Ф. А.: *Я долго вынашивал мысль обратиться к этому жанру, обдумывал, примерял те или иные наметки. Эти мугамы владели мной. С течением времени передо мною все более прояснялась творческая перспектива.*

В. В.: *Вы поставили перед собой трудную задачу. Мугам — преимущественно импровизационная форма. Как можно реализовать ее в симфоническом оркестре? Мугам моноладов в основном моноэмоционален. Следовательно и в симфоническом мугаме надо сохранить эти параметры?*

Ф. А.: *Конечно, не считаться с важнейшими признаками мугама я не мог, иначе был бы нарушен сам характер этого жанра. «Шур» включает у меня шесть из девяти его основных разделов, около четырех-пяти ренгов и теснифов, всего свыше двадцати мелодий. Все это, естественно, дробит форму. Надо было искать средства, цементирующие ее. Я сохранил ладовую схему мугама «Шур» с тоникой фа-диез. Поэтому, согласно канонам мугамата, я перемещал эту тонику в процессе развития последовательно на тональные уровни си, затем ре и ля и возвращался в исходную позицию. Я следовал традиционным принципам мелодического развертывания в данном мугаме, стре-*
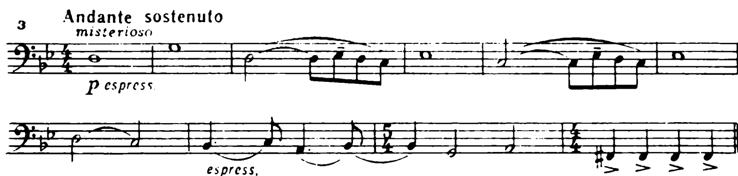
мясь при этом сохранить также эффект сопоставления импровизационного и стабильного, основного эмоционального образа и побочных, проходящих.

В. В.: *Между первыми двумя мугамами и последним прошло 22 года, что, понятно, не могло не отразиться на Вашем творчестве. Отметим здесь такие сдвиги. Если в начальный период Вы предпочитали лирические образы, теперь обнаруживается большее тяготение к драматическим, а подчас и трагическим. Заметны перемены и в обращении с первоисточниками: теперь Вы проявляете бóльшую смелость в их преобразовании. Вероятно, то же можно обнаружить при сравнении и в трех Ваших мугамах?*

Ф. А.: *Безусловно. Я по-прежнему сохраняю лад, но гармонически более расцвечиваю его, на опорных звуках его изобретаю более разнообразные гармонии. Они снимают известную монотонию лада; по-прежнему придерживаюсь системы мугамных отклонений, но обостряю их, используя подчас модуляции. Я чаще и изобретательнее стал применять прием зарби, стимулирующий полифонию, в основной мугам включаю интонационные ячейки из другого мугама, а также ашугские наигрыши, мелодии песенного, танцевального характера. Уже в первых мугамах я чувствовал, что если не удастся придать их композиционным контурам хотя бы некоторые признаки стройной симфонической формы, произведение будет клочковатым. В последнем же мугаме я поставил перед собой задачу выдержать его в трехчастной форме (с элементами сонатного аллегро), использовать прием репризного преобразования тем в традициях симфонизма.*
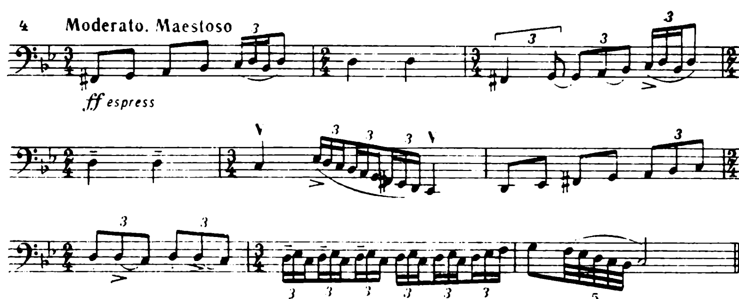
Два первых мугама Ф. Амирова широко освещены в нашей печати. Им, в частности, посвящена работа Д. Мамедбекова «Симфонические мугамы Ф. Амирова» (М., 1961). Менее известен пока последний его мугам, заслуживающий того, чтобы здесь на нем остановиться.

Прослушав эту музыку, хочется дать ей название: «Легенда», «Баллада», «Старинное сказание», настолько рельефно ее образное содержание. Уже первая тема Вступления — эпически-сдержанный унисон контрабасов и виолончелей уносит воображение слушателя в какие-то далекие времена:
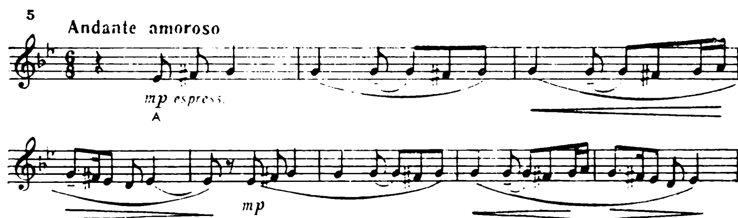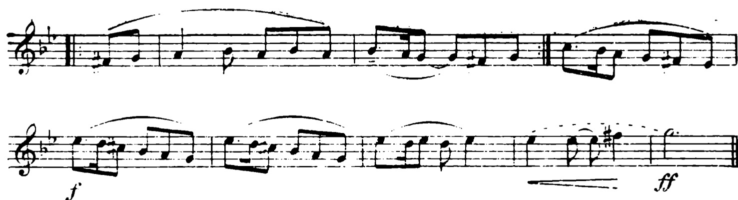


Мугам в основном драматичен. Нагнетание эмоций приводит к острым кульминациям, не угасающим постепенно, а внезапно обрывающимся люфт-паузами (излюбленный прием композитора!), знаменующими «событие» в драматургии произведения. В самом конце его движение замирает. Как издали доносятся отголоски недавно властвовавшей здесь лирической песни. Вдруг у рояля раздается остро звенящий диссонирующий аккорд. Он как злая сила сметает эти отголоски. Тихо и сурово в басах снова звучит открывающая мугам начальная тема. Как и ранее она «говорит» слушателю: «Это было давно, давно, когда...» Слушатели дорисовывают картину. Хочется предположить, что у композитора был какой-то программный замысел, когда он писал это произведение.

Итак, мугам открывается эпической темой в ладе баяты-шираз. Она многозначна: в ней заложены элементы будущих тематических образований, в частности, экспрессивной главной партии, темпераментная разработка которой «врывается» в динамичную фортепианную каденцию, напоминающую колоритные пассажи тара:



Возбужденная эмоциональная атмосфера внезапно сменяется спокойно-лирической, протяжной мелодией побочной партии. Композитор поручил ее меццо-сопрано (с возможной заменой альт-саксофоном). Льется томный, по-восточному разукрашенный мелизматикой напев в ладу чаргях:





Он без слов, но по-своему красноречив: вызывает представление об утонченной красоте звучания ориентальной поэзии. Не случайно композитор посвятил мугам двум крупнейшим восточным поэтам — Саади и Хафизу и назвал его «Гюлистан» — так называется известный сборник стихов Саади.

Большой центральный раздел мугама основан на материале ашугской музыки и воинственного танца Джанги. В этой музыке развиваются два основных образа — игриво-танцевальный и динамичный, боевой. Вслед за этим разделом наступает усеченная реприза, после которой возвращается начальная тема мугама, замыкающая музыкальную композицию произведения.

Ф. Амиров пишет музыку в расчете на массовую аудиторию. Видимо, эти цели он ставил перед собой, создавая серию небольших симфонических пьес преимущественно программного, жанрового характера. К ним относятся «Сюита Азербайджан», «Азербайджанское каприччио», «Симфонические танцы», «Азербайджанские гравюры». Все эти пьесы мелодичны, обладают ярким колоритом, порой отличаются броскими, острыми ритмами, очень эффектно оркестрованы. В музыке сюиты господствует стихия фольклора, это словно беглые альбомные зарисовки народной жизни. В «Каприччио» с блеском осуществляется динамичная разработка ведущих интонаций мугама «Раст». «Симфонические танцы» — красочные миниатюры, отмеченные изощренным метроритмическим рисунком. «Гравюры» как бы овеяны дыханием старины, их звуковые очертания вызывают ассоциации с какими-то древними изображениями. (Может быть композитор вдохновлялся древнейшими наскальными фресками в Кобыстане?)

Романтико-патетическая поэма для симфонического оркестра и хора «Покорители Каспия» (на стихи Т. Эльчина, в переводе С. Мамед-заде) воспевает Родину, Ленина, трудовые подвиги нефтяников Каспия. Композитор, видимо, хотел отобразить здесь борьбу человека с природной стихией и ее преодоление.

В 1973 году во всем мире отмечалось 600-летие со дня рождения уроженца Шемахи азербайджанского поэта Насими (полное имя — Сейид Имадеддин), странствовавшего по Ближнему Востоку и скончавшегося в Алеппо, чье творчество получило широкое распространение далеко за пределами Азербайджана.

Насими воспевал земную красоту, силу человеческого разума, любовь. Но нередко в его творчестве под суфийско-мистическим покровом содержались острые социальные мотивы, обличались феодалы, высшее духовенство. По их приговору Насими был подвергнут жестокой казни — с живого содрали кожу.

В его честь Ф. Амиров написал хореографическую поэму для симфонического оркестра, женского хора, тенора-соло, чтеца, чтицы и балетной группы. Другая редакция ее рассчитана только на симфонический оркестр и носит название «Сказание о Насими — трагическая музыка для большого симфонического оркестра». Поэма состоит из десяти частей, в большинстве своем ярко выраженного танцевального характера. Вместе с тем, ее образный строй глубоко драматичен, а порой и трагичен. В музыкальной драматургии поэмы важную роль играет сопоставление мугамных мелодий, господствующих в суровых, трагических эпизодах, и фольклорных напевов, используемых в лирических, связанных с образом возлюбленной поэта. Для музыкального языка характерно преобладание унисонов и двухголосия. Большая роль отводится ударным, порой выступающим в виде самостоятельного ансамбля, основанного на полифоническом соединении различных ритмических рисунков. В «Сказании» предвосхищаются некоторые музыкальные приемы (особенно в ритмике!), встречающиеся впоследствии в балете «1001 ночь».

Ф. Амиров — автор трех фортепианных концертов. Два из них, созданные еще на студенческой скамье, отразили как соответствующий уровень профессиональной подготовки, так и юношескую увлеченность необычным для азербайджанской музыки тех лет жанром и ярко выраженное стремление подражать классическим образцам (что больше всего относится к двойному концерту для скрипки и фортепиано).

Концерт для фортепиано с оркестром азербайджанских народных инструментов, написанный совместно с А. Бабаевым, явился также новинкой в азербайджанской музыке. Его авторы — оба таристы и в прошлом оркестранты. Они экспериментировали, искали разнообразных сочетаний звучностей фортепиано с отдельными группами народ-

ных инструментов и при этом создали яркие эмоциональные и национально-колоритные образы. Концерт жанрово многопланен. Он включает эффектно-виртуозную, немного эстрадного плана первую часть, песенно-романтическую вторую и праздничный, в ритме лезгинки финал.

Значительное место в творческой биографии Ф. Амирова заняла его опера «Севиль» (либретто по одноименной пьесе Джафара Джабарлы написал Талет Эюбов). Ее можно назвать любимым детищем композитора. Почти тридцать лет она удерживается в репертуаре азербайджанского оперного театра, пользуется успехом у местной аудитории и заслужила похвальные отзывы в прессе. И тем не менее Ф. Амиров на протяжении всех этих лет не уставал вновь и вновь пересматривать оперу и делать новые ее редакции.

«Однако, — говорит композитор, — «Севиль» в этом отношении не представляет исключения. Неоднократное возвращение к уже написанному — рядовой случай в моей творческой практике. После завершения произведения я слежу за его судьбой и нередко по прошествии какого-то времени прихожу к заключению, что необходимо внести в него те или иные коррективы, что и делаю. Хотя, пожалуй, «Севиль» я все же уделил наибольшее внимание».

Смысл всех новых редакций определялся стремлением придать большую стройность драматургии, обострить социальный конфликт и через это — ярче выявить основную идею произведения — борьбу за равноправное положение женщины в семье и обществе. Опера по-прежнему осталась лирико-драматической, но в ней значительно усилился драматический элемент. Теперь более контрастно противопоставляются два мира: паразитирующий, мещанский, в котором господствует власть денег и косные восточные традиции (его олицетворяет Балаш и его окружение), и мир простых людей — тружеников, приветствующих победу Советской власти, поднимающихся к новой жизни (его представляет Севиль и ее окружение)».

Созданная на специфически азербайджанском материале, опера «Севиль» по своей идейной концепции имеет важное интернациональное значение. Не случайно тема раскрепощения восточной женщины занимает такое большое место в творчестве композиторов братских республик. Она раскрывается, например, в операх «Гульсара», «Алтынкыз», «Сона». Все произведения, трактующие эту тему, как правило, драматичны, наиболее впечатляющими в них являются остроконфликтные сцены. Они и в опере «Севиль» относятся к числу самых удачных. В музыкальной драматургии оперы композитор широко применяет

лейттемы. На контрастных сопоставлениях лейттем построены наиболее выразительные в драматургическом отношении сцены оперы. Такова, например, начальная сцена, в которой скорбный женский хор, воплощающий образ женского бесправия, сопоставляется с «отстраняющими» напевами муэдзина и суровой темой народного гнева. Большим эмоциональным накалом отличается и финальная сцена объяснения между Севиль и Балашем, когда последний остается в полном одиночестве, покинутый даже друзьями. В названных сценах заметно использование тех характерных драматургических приемов, к которым прибегали композиторы-классики в своих оперных произведениях (Чайковский, Бизе). Однако в данном случае речь может идти лишь о заимствовании приемов, о родственности сценических ситуаций, поскольку музыка Ф. Амирова при этом не утрачивает самобытной национальной окраски, являющейся отличительным признаком его индивидуального стиля.

В. В.: *Вы пишете музыку на азербайджанскую тематику, которую нередко можно рассматривать и как иранскую или арабскую. Таковы, например, Ваши симфонические мугамы, произведения, связанные с именами поэтов Низами, Насими и т. д. Но у Вас есть опусы и на конкретную арабскую тематику. Как и почему они возникли?*

Ф. А.: *Их появлению содействовали мои поездки за рубеж. Мне довелось побывать в ряде восточных стран: Иране, Ираке (куда я выезжал шесть раз), Турции, Египте, Сирии, Марокко. Эти поездки вдохновляют, обогащают, дают материал для размышлений. Везде знакомишься со страной, народом, культурой, музыкой. Помимо того, приходилось участвовать в музыкальных конференциях, выступать, рассказывать о музыкальной жизни в нашей стране, в Азербайджане в частности. Я показывал в записи и свои сочинения, выслушивал их оценку. Некоторые суждения неожиданно позволяли увидеть новые творческие перспективы, подсказывали тематику, ее решение.*

В этих поездках я особенно остро почувствовал общность культур и музыки, в особенности у различных восточных народов. Везде знают сказание о «Лейли и Меджнуне», поэзию Низами. Везде бытуют схожие формы профессиональной музыки устной традиции: у нас — мугамы, а там макамы, нубы. Более того, слушая зарубежную восточную музыку, я поражался тем, как часто звучали в ней мелодии, ритмы, мало чем отличающиеся от наших азербайджанских.

В. В.: *И в арабской также?*

Ф. А.: *Да, и в арабской, особенно иракской, которую освоил я, как мне кажется, довольно обстоятельно. В Багдаде я познакомился с выдающимся музыкальным деятелем, знатоком арабского музыкального наследия, композитором, теоретиком, блестящим исполнителем на уде Муниром Баширом. Его импровизации, а также беседы с ним помогли мне проникнуть в мир арабской музыки. Одним словом, поездки в арабские страны заряжали мою творческую фантазию, давали для нее пищу — богатейшие слуховые впечатления и определенную совокупность знаний и навыков.*

В. В.: *Арабская музыка — чрезвычайно емкое понятие, включающее исторически сложившиеся общеарабские традиции и множество локальных особенностей. Она обладает богатейшей палитрой детально разработанных средств, композиционных приемов. Одна ритмика (система аруз) кажется непостижимой. Салах эль-Махди в своих работах об арабской ритмике устанавливает от семи- до тринадцатидольных членений тактов, «бисерную» ритмическую группировку, мелизматику и т. п. Какими же сторонами в Вашем сознании, в Вашей памяти запечатлелась эта музыка?*

Ф. А.: *Арабская ритмика, может быть, произвела на меня наиболее сильное впечатление. Я уделил ей много внимания в своем балете «1001 ночь». Но в гораздо большей мере эта музыка привлекла меня своим общим колоритом: динамикой, эмоциональным накалом, изощренным, острым ритмическим рисунком, филигранностью мелоса, близостью к мугамным формам. Все это импонирует и моим азербайджанским музыкальным вкусам. «Позывные» арабской музыки близки, родственны мне. Арабскую тематику я воспринял без какого-либо насилия над своей фантазией, совершенно свободно, естественно. Кроме того, как советский композитор, дружески расположенный к арабскому народу, я испытывал искреннее желание создать произведение, соответствующее его художественным запросам. Вот так возник замысел Концерта для фортепиано на арабские темы (написанный совместно с Э. Назировой), а затем я решил осуществить идею более сложного произведения — балета «1001 ночь».*

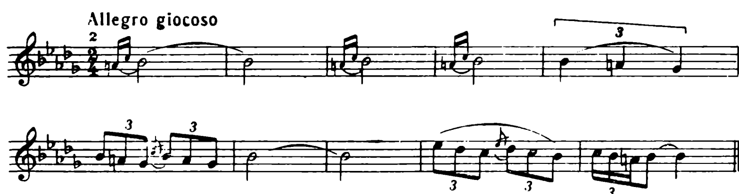
Первое соприкосновение Ф. Амирова с арабской тематикой произошло в середине 50-х годов, когда ему пришлось писать музыку к драматическому спектаклю «Шейх Сенан» по арабской легенде, хорошо известной и в Азербайджане (на этот сюжет Уз. Гаджибеков написал в 1909 году свою вторую оперу). Почти всю музыку компо-

зитор создавал на азербайджанском материале и лишь в двух-трех случаях привлек подлинные арабские мелодии, но в достаточно переработанном виде. Так появилась, ставшая впоследствии популярной и вне спектакля, «Песня слепого араба».
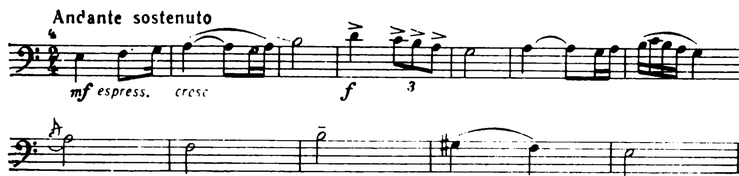
Гораздо большей предварительной подготовки потребовал фортепианный концерт на арабские темы. Ф. Амиров отобрал и включил в него слышанные и записанные им во время поездок в Египет и Сирию народные напевы, наигрыши, танцы. В концерте они сочетаются с азербайджанским мелосом. В фортепианной каденции запечатлеваются элементы народного инструментального импровизационного музицирования, инструментальной техники тара.
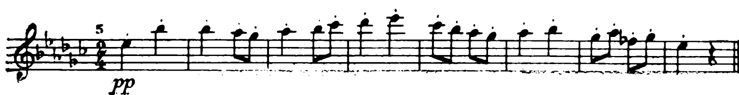
Приводим начальные, наиболее характерные интонации восьми основных тем концерта:
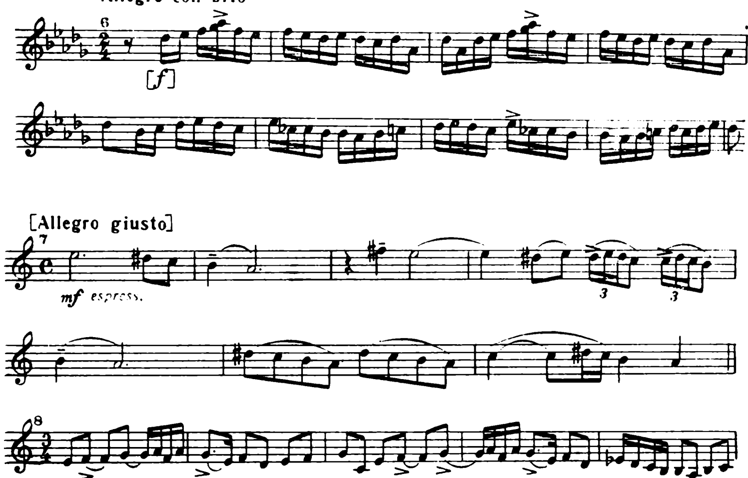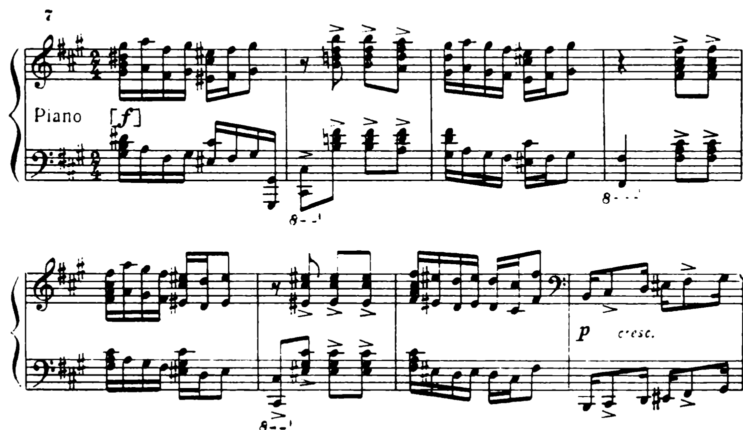












Как уже отмечалось в печати (см. работу А. Мамедбекова Фортепианный концерт на арабские темы Ф. Амирова и Э. Назировой), пять из восьми тем (2, 3, 5, 6, 7) подлинные арабские. Истоки остальных трех не указаны. Можно предположить, что они народные азербайджанские или авторские. Вслушиваясь в звучание всех этих мелодий, анализируя их ладовые особенности, формы мелодического движения, нельзя не прийти к заключению, что всем им присущ общевосточный колорит и по музыкальному стилю они глубоко родственны друг другу. Такие характерные признаки, как увеличенные секунды, лады миксолидийского наклонения, тяготение к секвентным формам движения и т. п., в равной мере могут расцениваться и как азербайджанские, и как арабские. В сопровождающих мелодию № 3 аккордах звучат одновременно три секунды, имитирующие тембр барабанчика или бубна.

Вместе с тем в Концерте можно подметить и некоторые специфически национальные черты. Очень характерное опевание *соль-диез* в мелодии № 1 вызывает в памяти типичные интонации азербайджанского лада баяты-шираз, а стремительное движение мелодии сверху вниз в мелодиях № 3 и № 7 (с акцентируемыми увеличенными секундами) вызывает ассоциации с арабским песенным мелосом.

В эмоциональном строе Концерта преобладают оптимистические, праздничные и даже ликующие интонации. Прежде всего это относится к главной партии (см. № 7),

открывающей и завершающей произведение. Впечатляет жизнерадостный тон финала, в котором распознается намерение композиторов нарисовать шумные, пестрые уличные сцены, картины праздничного гулянья. Музыка Концерта насыщена фольклорным мелосом, который находит естественное преломление в рамках современных форм сонатного аллегро, вариаций, рондо-сонаты. Для голосоведения типично применение унисонов и двухголосия, в гармонии используются описанные выше секундовые сочетания. Все эти стилевые особенности характерны и для партии фортепиано, но в гармонии здесь все же господствует рахманиновская аккордика:



7 ноября 1980 года в газетах было опубликовано постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР о присуждении Государственной премии деятелям литературы и искусства, в их числе авторам балета «1001 ночь», поставленного на сцене Азербайджанского государственного академического театра оперы и балета: композитору Ф. А. Амирову, балетмейстеру Н. М. Назировой, дирижеру Н. А. Рзаеву, художнику Т. Ф. Нариманбекову и исполнителям главных ролей Т. Х. Ширалиевой и Р. Г. Григорьяну.

Балет поставлен в нескольких городах нашей страны, с успехом показан москвичам на сцене Дворца съездов, а также по Центральному телевидению. В печати появились о нем развернутые положительные рецензии К. Саквы, П. Хучуа, Л. Махмендаровой, Ф. Мустаева, В. Шарифовой и других. Сейчас уже можно сказать, что балет «1001 ночь» — заметное явление в советской музыке и крупное достижение композитора, нашедшего в этом сю-

жете близкие ему стороны — богатство эмоционального содержания, яркую ориентальную атмосферу, острые сюжетные положения, выпуклые характеры, пригодные для эффектного танцевального воплощения.

В. В.: *Почему Вы остановили свой выбор на этой далекой от нас теме? К тому же эти сказки до Вас уже были использованы многими композиторами, например, А. Алябьевым, В. Верстовским, М. Равелем и, наконец, Н. А. Римским-Корсаковым. Ведь для Вас это сильные конкуренты.*

Ф. А.: *Идея создания балета родилась не сразу. Выбору этой темы способствовало многое: моя любовь к восточной сказке, впечатления от поездок в арабские страны, накопившиеся материалы, опыт воплощения этого сюжета у классиков и прежде всего «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. В данном случае не может идти речи о конкуренции. Римский-Корсаков не может быть превзойденным. Я учусь у него и с радостью замечаю, что в балете, главным образом в оркестре, я не избежал его влияния. Его изумительная по красоте, ориентально-изысканная тема Шехеразады вдохновляла меня на поиски аналогичных нежных интонаций для характеристики моей героини. Но я писал «восточноарабскую» музыку, какой вырисовывалась она в моем сознании композитора-азербайджанца, довольно близко соприкоснувшегося с музыкальной культурой многих народов Востока. Поэтому нет смысла искать в балете в качестве первоисточника те или иные конкретные арабские мелодии. В нем нет цитат, а есть лишь сплав арабских, азербайджанских и, вероятно, других восточных интонаций.*

Итак, идея балета вынашивалась долго, но она, возможно, так и не была бы реализована, если бы не инициатива балетмейстера Нэлы Назировой, увлекшей меня своим талантливым хореографическим решением этого сюжета. Я с радостью откликнулся на ее предложение. Началась наша совместная интенсивная работа, продолжавшаяся в течение двух лет с 1975 года. Либретто принадлежит двум авторам — Максуту и Рустаму Ибрагимбековым — писателям-драматургам. С ними, балетмейстером, художником у меня давние творческие контакты. Эта наша группа тщательно штудировала, обсуждала многие источники. При постановке балета огромные усилия приложил дирижер. Весь коллектив театра работал добросовестнейшим образом.

В. В.: *История цикла арабских сказок под названием «Книга тысячи и одной ночи» исчисляется многими веками.*

Первое упоминание о ней содержится в багдадских письменных источниках X века. «Книга» создавалась безвестными сказителями и теми, кто записывал и обрабатывал их творчество. Как утверждают специалисты, на ранних этапах формирования она впитала сюжеты, мотивы, бытующие и за пределами арабского мира. А. М. Горький во вступительной статье к русскому изданию писал: «Эти сказки с изумительным совершенством выражают [...] буйную цветистую фантазию народов Востока — арабов, персов и индийцев»[1]. Учитывались ли Вами эти важнейшие обстоятельства зарождения литературного первоисточника?

Ф. А.: *Уже из всего, что мною было сказано ранее, можно сделать вывод — балет создавался с ориентацией не на какой-либо один народ, положим египетский или арабский, а на более широкую восточную этническую среду. Хотя должен также отметить, что по моим наблюдениям эти сказки наибольшую популярность приобрели у арабов, особенно у иракцев. Не случайно первое упоминание о них связано с Багдадом. На берегу Тигра прямо под открытым небом я видел скульптуры, изображающие персонажей этих сказок. Примечательно и то, что очень многие события в сказках происходят именно в Багдаде, столице халифата. Главным героем их часто бывает полулегендарный Гарун аль Рашид.*

В. В.: *Герои сказок многочисленны и разнообразны — от властелинов до нищих. Наряду с реальными жизненными ситуациями и персонажами вплетаются и фантастические. Что и по какому принципу Вы отобрали из этого калейдоскопа лиц и событий?*

Ф. А.: *Естественно, что в балете количество использованных сказок и персонажей значительно сокращено по сравнению с оригиналом. Из него заимствованы начальная экспозиция, завязка интриги, финал и три наиболее популярные сказки: Синбад-мореход и волшебная птица Рух, Алладин и красавица Будур, Али-баба и сорок разбойников. Однако в центре сказок два героя, наделенных реалистическими чертами: необузданный в своей жестокости хан Шахрияр и отважная мудрая девушка Шехеразада.*

Взбешенный изменой одной из своих жен, Шахрияр убивает ее и приказывает казнить всех наложниц. Этой же участи подвергается каждая девушка, которую еже-

---

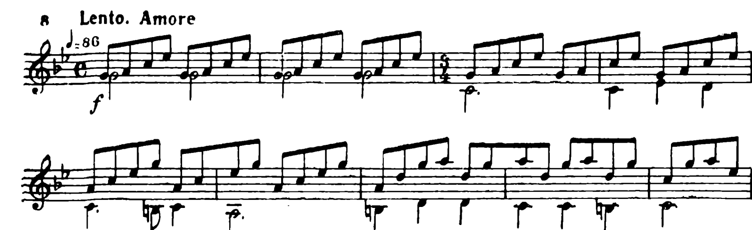
[1] См.: Книга тысячи и одной ночи. — М., 1959, т. 1, с. 7.

дневно приводят к нему прислужники. Шехеразада изображается решительной, смелой и умной. Она требует, чтобы ее отвели к Шахрияру. В течение 1001 ночи она рассказывает ему увлекательные сказки, и он день за днем откладывает ее казнь, а в конце концов, полюбив Шехеразаду, совершенно отказывается от своего жестокого намерения. Такова кратко схема «Книги», положенная и в основу либретто.

В. В.: *Героиню характеризуют прежде всего ее поступки, но безвестные авторы «Книги» уделили место описанию ее образованности и таланта. Шехеразада «читала книги, летописи и жития древних царей и предания о минувших народах, и она, говорят, собирала тысячу летописных книг, относящихся к древним народам, прежним царям и поэтам»* [1]. *Вот откуда у нее такая осведомленность в исторических, географических фактах, такое обстоятельное знание придворной и народной жизни. Конечно, главной героиней сказок является Шехеразада. А какое положение отводится ей в либретто балета?*
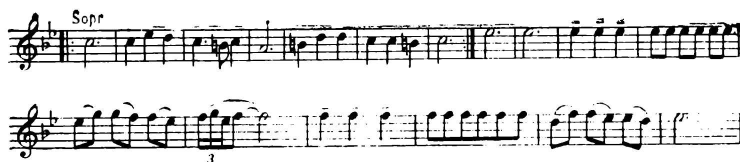
Ф. А.: *Глубокий идейно-художественный смысл сказок, как понимаем его мы, авторы спектакля, — это прославление восточной женщины, ее ума, отваги, доброты, обаяния. Она, безоружная, побеждает жестокость Шахрияра, под ее влиянием в нем пробуждается человечность. Эту идею мы стремились раскрыть в балете. Но, конечно, в сказках прославляются и другие лучшие черты человеческого характера.*

Балет состоит из Вступления и двух актов. Его первые же такты погружают слушателя в атмосферу восточной сказки. Слышится «затуманенный», ладово зыбкий комплекс звуков арфы, колокольчика и рояля (уже знакомая нам секунда соль — ля-бемоль!), на фоне которого возникает и развивается одна из ведущих тем балета — тема любви или самой Шехеразады:



---

[1] См.: Книга тысячи и одной ночи, т. 1, с. 10.



В драматургии балета она приобретает важнейшее значение: в процессе ее многообразных превращений раскрывается образ героини, более того — идейно-художественный замысел всего произведения. Во вступлении она окрашена сперва в лирические тона, но в дальнейшем, когда ее подхватывает за кулисами женский хор, в музыку проникают настроения тревоги, предчувствия драматических событий. В конце первого акта при встрече Шехеразады с Шахрияром эта лейттема льется широко, раскованно, но затем «отстраняется» лейттемой Шахрияра. На протяжении всего балета тема любви как бы постепенно прорывается сквозь толщу возникающих на ее пути препятствий. А в самом финале балета эта тема, ладово и эмоционально преображенная (она проводится в победном, торжествующем до мажоре), уже безраздельно господствует в оркестре.

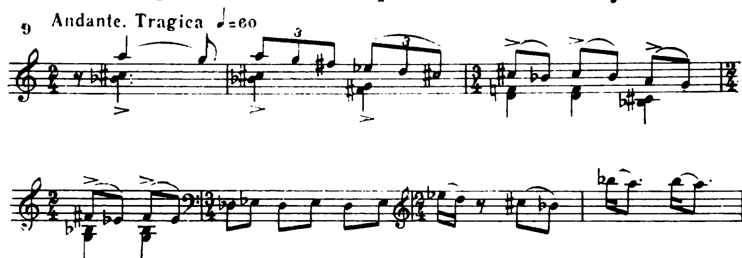
Во Вступлении экспонируется и другой образ, связанный с эпизодом agitato, в котором господствует стихия ритма и участвуют одни ударные. Это Шахрияр и его окружение. В данном эпизоде еще не происходит кристаллизации той или иной характерной ритмоформулы, но в дальнейшем, для музыки балета становится типичной, своего рода, персонификация рельефных ритмоформул, которые сливаются с определенными образами, ситуациями. Вообще ритм, так сказать, «лежит на поверхности» всей музыки балета. Вряд ли будет преувеличением сказать, что слушатель, уходя с этого спектакля, унесет с собой ощущение ритмической моторики, запомнит столь часто (может быть, даже слишком часто!) повторяющуюся, звучащую зажигательно, азартно ритмоформулу на $^{8}/_{8}$:



Впервые она появляется в самом начале балета — в танце лучников и сопровождает их на протяжении всего балета, но отзвуки слышатся и в музыкальных характеристиках палачей, и в монологе Шахрияра, и в некоторых массовых танцах, и на последних страницах партитуры. Даже при ином метрическом членении музыки все равно

временами звучат «интонации» этого ритма, характеризующего придворную среду.

Но в партии Шахрияра имеется и другой характерный признак — дергающиеся, «неврастеничные» секунды:
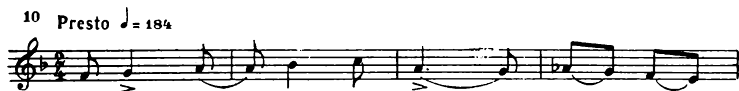


Они проскальзывают в виде намека уже во Вступлении, сопровождая тему Шехеразады, но окончательно оформляются в первом монологе Шахрияра и сопутствуют этому персонажу в дальнейшем. По ходу действия они вклиниваются и в другие партии, например партию Нуриды — жены Шахрияра.
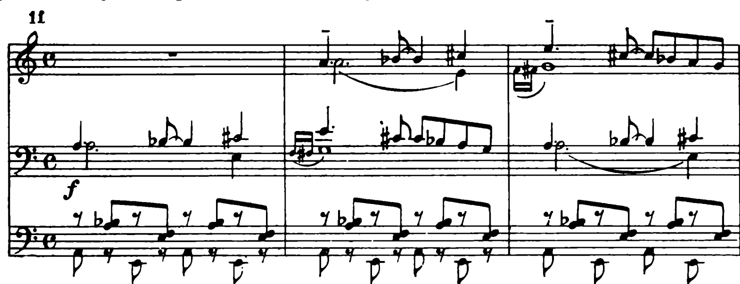
Ф. Амиров стремился к сквозному симфоническому развитию всей партитуры балета. Очень часто танцы-сцены как бы вливаются друг в друга. Ритмоинтонационные элементы, формирующиеся в одних номерах, находят развитие в последующих номерах. Ансамбль ударных, с которым связывается образ Шахрияра, продолжает сопровождать и дуэт Шахрияра и Нуриды, которым и открывается первый акт балета. Их дуэт — экспрессивный и по-восточному томный вальс, в который врывается ритмоформула будущего воинственного танца лучников. Внутри этого темпераментного мужского танца, в свою очередь, вызревают элементы следующих за ним вариаций Шахрияра. Происходит сплетение тем. Эмоциональная атмосфера музыки постепенно сгущается (слышатся знакомые ритмы и интонации танцев половцев из «Игоря»). Но вот напряжение ослабевает, движения замедляются. Шахрияр и лучники уходят. Нурида одна. В ее монологе сперва звучат нотки жалобы, раздумья. Потом ее танец становится все более и более исступленным, отдельными интонациями напоминая темы лучников и Шахрияра. В ее же танце зарождаются мелодические ходы, получающие развитие в следующей большой сцене оргии, которую устраивает Нурида вместе со своим любимым рабом и придворной челядью.

Оргия — большая, сложная, симфонически развитая картина. Ее назначение — служить иллюстрацией царящей при дворе атмосферы духовной опустошенности, распущен-

ности. Эта сцена обостряет конфликтную ситуацию. Ею определяется характер материала и обращение с ним. Все темы здесь миниатюрны: это колкие, угловатые попевки-коротышки. Ведущая из них выделяется остро синкопированной структурой:
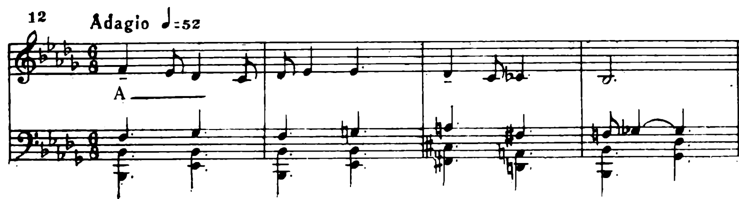


В стремительном темпе они сменяют друг друга, наслаиваются одна на другую, порой сжимаются, превращаясь в остинатную ритмическую фигуру или отрывистые беглые пассажи. К концу сцены оргии звучание оркестра все более нарастает, усложняется полифоническая ткань музыки, убыстряется темп, усиливается динамика:



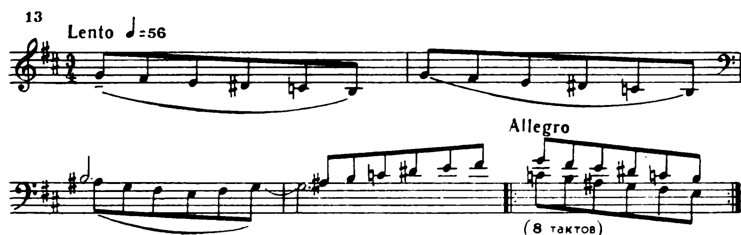
В басах возникают стремительные угловатые ходы, предвещающие появление Шахрияра. Наконец звучат одни ударные, отбивающие знакомую ритмоформулу: врывается Шахрияр и застает приведшую его в бешенство картину. В гневе он поражает кинжалом Нуриду и, внимая подсказкам палачей, приказывает казнить всех наложниц, всех женщин. Появление Шахрияра сопровождается возникающими и все более усиливающимися в оркестре его ритмами и «стонущими» секундами.

Женщины молят о пощаде. Слышится их скорбный унисонный хор — народная мелодия похоронного плача — м а р с и я:

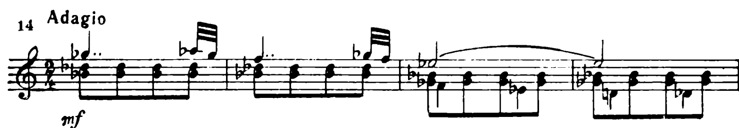


Скорбные звучания разрастаются. Шах готов сам расправиться с женщинами, но в этот миг из их толпы выходит Шехеразада. Начинается дуэт Шахрияра и Шехеразады. Слышатся уже знакомые по Вступлению перезвоны рояля, арфы, колокольчиков и на их фоне — широкая тема любви. Шахрияр вдруг прерывает ее развитие: он готов обречь на смерть и Шехеразаду. В оркестре раздается острый диссонирующий аккорд валторн. Он воспринимается как приказ Шахрияра и как настойчивый возглас Шехеразады: «Подожди казнить, послушай, что будет дальше!» Этим «возгласом» заканчивается первый акт, а в дальнейшем будет кончаться каждая сказка.

Основное место во втором акте занимают три названные выше сказки. Все они имеют одинаковые зачины и концовки. Своего рода вступлением к ним служит музыкальная картина южной ночи. Как тихий шорох доносится до слушателя движущаяся параллельными квинтами нисходящая мелодия у струнных и дерева:



Ее сменяет прозрачная, слегка вычурная тема восточного склада на нежнейшем аккомпанементе струнных:



Заканчивается каждая сказка своего рода рефреном: звучат знакомые ритмы палачей или нарастающего гнева Шахрияра, готового убить Шехеразаду, но она вновь и вновь останавливает его «возгласом»: «Подожди!» (диссонирующий аккорд у валторн) и начинает новую сказку.

Есть в музыке второго акта существенные отличительные черты: он колористичнее первого. В музыкальном языке встречается больше хроматизмов, мелизматики, сочных гармонических комплексов, ритмической изощренности. Музыка сказок живописует картины природы, характеры,

сценические ситуации: берег моря, багдадский базар, схватки, погоню, неистовый пляс разбойников, любовные сцены и т. п. От первой сказки к третьей прослеживается постепенное «высвечивание» фрагментов прошедших тем. Среди них — суровые ритмоинтонации Шахрияра. Однако на этот раз они не могут заслонить усиливающиеся светлые звучания.

Слышится полный неги дуэт Шехеразады и Шахрияра. В его музыке далеким отголоском слышится тема любви. Но появляются лучники, и с ними Шахрияр уходит на охоту. Шехеразада одна. В ее монологе — жалоба, смятение. Она созывает людей. Начинается большой, общий праздник. Возвращается Шахрияр. Веселье нарастает. В оркестре мелькают мотивы, попевки былых тем, но все слышнее становятся интонации темы любви. Внезапно они сметены звучанием ансамбля ударных. Зажигательные ритмы завладевают оркестром: танцуют все участники спектакля. Но вот в туттийном звучании оркестра проходит торжественно-ликующая тема любви: добро и красота побеждают насилие и жестокость.

Такова идея спектакля. Пусть он пока еще не во всем убедителен. Не будем останавливаться на отдельных недостатках, их можно найти и в музыке, и в постановке. Но не ими определяется общий художественный уровень этого произведения. Повторим еще раз: балет — несомненная удача композитора и всех авторов и участников спектакля. Балет имеет принципиальное значение, он свидетельствует об огромном интересе и уважении деятелей советского искусства к культурам разных народов зарубежного Востока и о все более возрастающем интернациональном значении советской музыки.

У Ф. Амирова не было перерыва в работе после окончания балета «1001 ночь». Еще ранее возникло желание, все время будоражащее фантазию, написать балет, посвященный Низами. Это желание возникло не случайно. Образ величайшего поэта Востока долгое время не давал покоя композитору. Об этом свидетельствуют его сочинения: ученическая поэма «Памяти Низами», изысканная по настроению газелла «Гюлюм» и другие вокальные миниатюры, затем симфония «Низами» и наконец балет «Низами» (композитор завершал работу над партитурой, когда писались эти строки).

Тема «Низами» популярна в Азербайджане. Творчество поэта согласно традиции пропагандируют ашуги и ханенде, распевающие как небольшие по форме произведения, так и целые поэмы. В народе бытуют теснифы и мас-

совые песни, сложенные безвестными авторами. Естественно, что и композиторы не могли пройти мимо этого ценнейшего наследия.

Вначале появлялись небольшие по форме вокальные произведения на стихи Низами. В дальнейшем сюжеты и образы его нашли воплощение в крупных формах: в операх — «Хосров и Ширин» Ниязи, «Низами» А. Бадалбейли, симфонической поэме «Лейли и Меджнун» и балете «Семь красавиц» К. Караева и других.

Но представляется, что Ф. Амиров более чем кто-либо уделил этой теме внимание. Почему это произошло?

Как небо усеяно звездами, так и поэзия Низами «инкрустирована» утонченнейшими приемами восточной лирики, особенно в миниатюрных стихотворениях любовно-лирического содержания. Вместе с тем, в ней встречается множество разнообразнейших эмоциональных оттенков: философское раздумье, сгущенные, мрачные настроения и драматические коллизии — преимущественно в поэмах.

Гибнут Лейли и Меджнун — жертвы средневекового общественного уклада, безвременно умирают отец и мать Меджнуна, будучи не в силах пережить обрушившееся на их голову несчастье, трагически обрывается жизнь Фархада и Ширин. И над всеми этими острыми жизненными событиями высится величавый образ поэта — гуманиста, осуждающего насилие, произвол, обучающего людей уважать человека, строить общество на началах справедливости.

Народность, весь стиль поэзии Низами, ее внутренняя драматургия, все те приметы, о которых мы только что сказали — все это близко дарованию Ф. Амирова, его индивидуальным особенностям. В его увлечении Низами проявляется своего рода закономерность.

Ф. Амиров — художник исключительного трудолюбия. У него нет «выходных дней», и утром и вечером он сидит с карандашом в руке перед листом нотной бумаги. Вместе с тем он успевает заниматься большой общественной деятельностью как секретарь Правлений Союзов композиторов СССР и Азербайджанской ССР. Не мало времени он уделяет как депутат Верховного Совета своей республики, встречам с избирателями. Ф. Амиров — член-корреспондент АН АзССР. Помимо композиторского труда он занимается фольклористикой (собрал и опубликовал более 100 песен), выступает как музыковед (изданы сборники

его статей). Заслуги Ф. Амирова нашли достойную оценку. Ему присвоены Государственные премии СССР и республики. Он награжден орденами Ленина и Трудового Красного Знамени, а в ноябре 1982 года был удостоен высшей награды Родины: За выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства и в связи с шестидесятилетием со дня рождения Президиум Верховного Совета СССР присвоил композитору Амирову Фикрету Мешади Джамиль оглы звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и Золотой медали «Серп и молот».

От издательства

Статья находилась в печати, когда пришла горестная весть о безвременной кончине композитора 20 февраля 1984 года.

Ф. Кароматов, Ю. Эльснер

МАКАМ И МАКОМ

Со времени выхода в свет исследования Идельсона[1] понятие макама заняло прочное место во французской, английской и немецкой музыковедческой литературе. Однако, несмотря на неоднократные попытки разъяснения этого термина, он до сих пор остается неясным и многозначным. Правда, существующие определения имеют одну и ту же направленность: они все касаются мелодического образования и при этом ограничены примерами бытования макамата лишь в отдельных регионах.

Сам Идельсон связывал понятие макама со звукорядом, а в особенности со «звуковым напевом» (Tonweise)[2], последующие же европейские исследователи определяли его как качество музыкального образа, охватывающее ладовые и мотивные факторы[3], как мелодический образ[4], как мелодический тип[5], мелодическую модель[6], тему[7], тип

---

[1] Idelsohn A. Z. Die Maqamen der arabischen Musik. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV, 1913/1914, S. 1, ff.

[2] Op. cit., S. 12.

[3] Характеристика Хорнбостеля, приведенная Лахманом (см.: Lachmann R. Die Musik in den tunisischen Städten. — In: Archiv für Musikwissenschaft, V, 1923, S. 136 ff.), на которую также ссылается и Бернер (Berner A. Studien zur arabischen Musik. — Bottrop, 1937, S. 17).

[4] Lachmann R. Musik des Orients. — Breslau, 1919, S. 54 ff.; Schneider M. Raga—Maqam—Nomos. — In: MGG 10. — Kassel; Basel; London; New York, 1962, Sp. 1864 ff.

[5] Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft. — Leipzig, 1930, S. 54; Reinhard K. Türkische Musik. — Berlin, 1962, S. 15 ff.; Wiora W. Die vier Weltalter der Musik. — Stuttgart, 1961, S. 88.

[6] Sachs C. Die Musik der Alten Welt. — Berlin, 1968, S. 41; Schneider M., op. cit.; Gerson-Kiwi E. Maqam. — In: Riemann — Lexikon: Sachteil — Mainz, 1967, S. 544 ff.

[7] Rouanet J. La Musique Arabe. — In: Albert Lavignac. Encyclopédie la Musique. Teil 1. — Paris, 1922, Sp. 2756; Erlanger R. d' La Musique Arabe. — Paris, 1949, vol. V, p. 99 ff.

мелодического образа [1], мелодический остов (melodic sceleton) [2], модальный мелодический тип (type mélodique modal) [3], объемную модель (Raummodell) [4]. Однако все эти определения не обладают необходимой однозначностью, причем даже дополнительные пояснения технологического порядка (как мотивное образование, формула, мотив и т. д.) не меняют дела. Более того, как это будет видно из последующего изложения, ни одно из этих определений не раскрывает сущности явления.

Причины такой несостоятельности определений макама связаны с различными обстоятельствами. Наименьшую роль здесь играют терминологические проблемы, возникающие в связи с применением таких обозначений, как образ, модель [5] и другие. Более важными представляются методические и даже методологические проблемы. Здесь следовало бы указать на неточные определения и обозначения самих освещаемых явлений, использование для обозначения различного неравноценного материала, одностороннее, недостаточно дифференцированное рассмотрение теоретических источников и музыкальной практики, недопустимое обобщение частных случаев. Все это сказывается в идентификации сущности макамов для музыкальной практики всего арабско-исламского мира, в описании макама по отдельным избранным формам музицирования (например, по форме таксима), в небрежном отношении к определению макама через соответствующую музыкальную практику и т. д.

Одной из методологических проблем является рассмотрение всех неевропейских музыкальных культур под углом зрения европейских установок. Это — подвергшийся жестокой критике, но все еще непреодоленный, так называемый, «европоцентризм» (Eurozentrik), в большой степени игнорирующий исторические и этнорегиональные различия и своеобразие практики и развития народных музыкальных культур.

Уже в 1902 году Абрахам и Хорнбостель указывали на то, что восприятие и оценка музыки в большой степени оп-

---

[1] Gerson-Kiwi E., op. cit.

[2] Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. — London, 1964, p. 35.

[3] Jargy S. La Musique Arabe. — Paris, 1971, p. 57.

[4] Touma H. Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim. Diss. phil.— Berlin, 1968, S. 84 ff.

[5] См.: Knepler G. Improvisation — Composition. — In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XI, 1969, S. 241 ff.

ределяются с собственных позиций, точнее, на основе привычных традиций [1].

В дальнейшем Лахман установил, что существует стремление «вкладывать закономерности своей собственной музыки в мелодическое движение и ритм, а также и в выразительность музыки иных народностей» [2].

Закс не только предостерегал от подобных опасностей европоцентризма, но также указывал на непригодность применения обычных технологических средств к музыке неевропейских народов [3]. И несмотря на это, еще сегодня многие технологические термины (termini technici), понятия и представления, получившие свое развитие в связи с историей профессиональной музыкальной культуры Европы и ее отображения в музыкальной науке, применяются к феноменам других музыкальных культур без учета относительности этих представлений и специфики исследуемой музыки.

При всем том нельзя отрицать пользу европейского музыковедческого аппарата, предоставляющего большие возможности для отвлеченного мышления и открывающего совершенно иные, новые аспекты в рассмотрении музыкальных культур также и неевропейских стран. Однако следует всегда помнить об исторической относительности этого аппарата.

Если мы хотим пользоваться методами и средствами европейской музыкальной науки при разработке понятий и определений какой-либо самобытной неевропейской музыкальной культуры, то нельзя упускать из виду, что европейская музыкальная теория во всей своей многогранной сложности не может и не должна в своей целостности соответствовать основам рассматриваемой музыкальной культуры. Связанные с музыкой представления и обозначения должны здесь получить иную направленность, применение их должно ставить своей целью установление совершенно иных основ вне зависимости от комплекса понятий европейского музыковедческого анализа. В этом отношении следует принимать во внимание понятия и термины, бытую-

---

[1] Abraham O. — Hornbostel E. M. von. Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, 1902/1903, S. 339 ff.

[2] Lachmann R. Musiksysteme und Musikauffassung. — In: Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft III, 1935, S. 1.

[3] См.: Sachs C. Die Musik der Alten Welt.

щие в музыкальной практике исследуемых народов (скажем, намуд, дунаср, хона-хане, бозгуй-базгуйи и другие у таджиков и узбеков). Здесь уместно вспомнить весьма убедительные соображения Роберта Лахмана и Эдит Герзон-Киви о возможности такого типа различных подходов, причем одновременно они подчеркивают необходимость рассматривать изучаемую музыкальную культуру в определенном историческом аспекте.

Любую музыкальную культуру следует понимать не только как материально-акустический феномен, но прежде всего как социально-историческое явление; вопрос об исторической ситуации, как и о смысле и функции музыкальных коммуникаций в каждой исследуемой системе, играет весьма существенную роль.

Так, например, необходимо принимать во внимание особенности и направленность (или уровень развития) музыкального сознания, поскольку именно это определяет музыкальный смысл и значение, более того, художественный образ изначально акустического феномена. Речь идет о той проблеме, которую Карл Маркс столь метко охарактеризовал в свете социально обусловленного универсального развития человеческих чувств. Он приводит пример того, как для неразвитого в соответственном направлении уха «самая прекрасная музыка лишена смысла, [...] потому что смысл какого-либо предмета для меня [...] простирается ровно настолько, насколько простирается мое чувство [...]»[1]. В этих словах не только указывается на несовпадение различных стадий развития во всемирно-историческом аспекте, но также и на неодинаковость направлений, средств воплощения, навыков восприятия, на неравномерность развития относительно самостоятельных региональных музыкальных культур или традиций. То, что приобрело смысл для одной группы людей в рамках ее исторически сложившихся традиций, не может иметь то же значение и для других групп людей, находящихся в иных условиях или воспитанных в ином музыкально-эстетическом направлении, на иных музыкальных основах или даже произведениях. Это довольно ощутимо сказывается на специфических различиях в музыкальном мышлении народов Европы и Азии, например, хотя существуют многие аспекты, в которых можно обнаружить весьма примечательные общие явления. Заметные отличия наблюдаются и в самой музыкальной практике стран Запада и Востока (особенно в прошлом). Поэтому какой-либо идентич-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. — М., 1957, т. I, с. 141.

ный акустический фактор может в одной музыкальной традиции быть носителем определенного значения, в то время как в другой музыкальной традиции его роль может быть ничтожной, а то и вовсе незаметной.

Такого рода различия и становятся причиной возникающего несоответствия между восточной музыкальной практикой и европейским теоретическим определением макама, построение которого обычно связывается с принципом вариантного развертывания. Правда, большинство авторов не пытается найти в макаме или в отдельных его воспроизведениях (Reproduktionen) тему как res facta[1], то есть тему, как она понимается в традиции вариантных образований европейской профессиональной музыки, а именно в вариационной форме. В то же время они видят в макаме нечто такое, что может быть подвергнуто варьированию (Variandum), будь это нечто в форме «платонической идеи»[2], «невыявленной темы»[3], «сверхличного живущего духа»[4] и т. д. Наиболее далеко в этой европоцентристской интерпретации и нивелировке понятия макама пошел Бенце Сабольчи. Он рассматривает любое музыкальное сочинение в мире абстрактно, как нечто выбранное из уже существующих вариантов, и таким образом приходит к убеждению о существовании единого универсального «принципа макама»[5].

Стремление связать вариантное образование и макам ведет к принципиально ошибочным определениям (за исключением, в известной степени, музыкальной практики узбеков, таджиков и уйгур), по крайней мере в двух отношениях.

---

[1] Буквально «совершенные дела» — латинский термин средневековой полифонии, обозначающий выписанные голоса, в отличие от голосов, лишь намеченных и требующих импровизации. — *Прим. пер.*

[2] Lachmann R. Musik des Orients, S. 59 ff.; Gerson-Kiwi E. Maqam, S. 545.

[3] Gerson-Kiwi E. Musiker des Orients — ihr Wesen und Werdegang. — In: Zoltáno Kodaly Octogenario Sacrum. — Budapest, 1962, S. 131.

[4] Wiora W. Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte. — In: Kongreßbericht Bamberg 1953. — Kassel; Basel, 1954, S. 169; Wiora W. Die vier Weltalter der Musik, S. 88.

[5] Szabolcsi B. Das «Maqam» — Prinzip in der Volks — und Kunstmusik: der Typus und seine Abwandlungen. — In: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. — Budapest, 1959, S. 223 ff.

Во-первых, никак нельзя сравнить музыкальное сочинение по принципу вариантного образования, то есть написание вариаций на данную (в смысле res facta) тему с тем принципом, который господствует в макамате и который можно было бы назвать вариабельностью. Причинной связи темы и ее вариантных проведений здесь вообще невозможно было бы установить. (Исключение опять же составляют таджикские и узбекские макомы и уйгурские мукамы, в основе которых как раз принцип вариантного развертывания темы.) Подобно тому, как при структурно-целостной организации сочинений иных музыкальных культур необязательно должно наблюдаться деление на несколько разделов со связующими частями между ними, так и акустически-музыкальный феномен, предназначенный для коммуникативной связи, необязательно должен основываться на заранее определенной данности как единичном явлении. Он может быть воспроизведением ранее воспринятых множественных и в то же время в какой-то степени тождественных явлений. Совершенно правильно многие авторы подчеркивали, что при воспроизведении традиционного репертуара восточный музыкант основывается, в первую очередь, не на данном конкретном произведении, а на многолетнем изучении и запоминании постоянно повторяющихся и вместе с тем меняющихся пьес [1]. Воспринимаемые в этом процессе сочинения (Produktionen) и связанные с ними повторные воспроизведения (Reproduktionen) должны были бы (согласно критериям идентификации, лежащей в основе коммуникативной системы) быть идентичными, либо равнозначными. На самом же деле они, как нам известно, соответствуют друг другу не полностью, но лишь приблизительно. Отсюда и неточность определения, основанного на акустическом различии мелодических и ритмических данных, а не на критериях восприятия, имеющих своей отправной точкой социально-историческое развитие.

Во-вторых, не всегда правильно отождествлять макам с вариантным образованием — или, вернее, — с вариабельностью. В специальной литературе это делалось достаточно

---

[1] См.: Gerson-Kiwi E. Musiker des Orients—ihr Wesen und Werdegang, S. 127 ff.; Gerson-Kiwi E. Die Tonsysteme Asiens in ihrer Formung.— In: Festschrift für Ernst Hermann Meyer.— Leipzig, 1973, S. 93; Yekta R. La Musique Turque.— In: Albert Lavignac. Encyclepédie de la Musique, p. 3010, Massoudieh M. T. Awaz-e-Sur, Zur Melodiebildung in der persischen Kunstmusik. — In: Kölner Beiträge zur Musikforschung 19.— Regensburg, 1968; Khatschi Khatschi. Der Dastgah, Studien zur neue persischen Musik.— In: Kölner Beiträge zur Musikforschung 19.— Regensburg, 1962, S. 33, 121.

часто, хотя скорее может идти речь о двух совершенно различных плоскостях или принципах музыкального сочинения. Принцип варьирования непосредственно связан с созданием музыкальных произведений на основе особого целостного «непрерывного» процесса сочинения (либо повторных воспроизведений), в то время как понятие макама — результат абстрагирования определенных признаков, свойственных различным группам сходных музыкальных сочинений. Принцип макама представляет собою результат высокоорганизованной разработки и рационализации непрерывно расширяющейся и разрастающейся музыкальной продукции, объединяющей различные этнорегиональные традиции со времен возникновения и развития феодального общества на Ближнем Востоке.

Описанная методологическая несостоятельность, коренящаяся в европоцентризме музыкальной науки, в еще большей степени проявляется в подходе к определению понятия макама, что вызвано известным пренебрежением к историческому и региональному аспектам музыкальной практики и теории макама. Большинство авторов рассматривало макам как теоретическое и систематизирующее понятие, но не как историческое явление. Особенно это бросается в глаза в исследованиях Сабольчи, который трактует макам как неизменяющуюся категорию, не интересуясь ни его этнорегиональными различиями, ни его историей в целом. Однако именно исторический и этнорегиональный аспекты исследования дают возможность найти точное и в то же время дифференцированное, соответствующее реальному положению вещей определение понятия макама. И не случайно некоторые исследователи в относительно недавних работах указывают на оттенки в определении этого понятия, вызванные различным историческим и региональным развитием [1]. Ученые Ближнего и Среднего Востока также уже давно осознали многозначность понятия макама, что нашло отражение в их трудах [2]. К счастью, за последние десятилетия благодаря исследованиям исто-

---

[1] См., например: Узбекская народная музыка: Бухарские макомы.— Ташкент, 1959, т. V, с. XVIII и сл.; Исмайлов М., Карагичева Л. Народная музыка Азербайджана. — В кн.: Азербайджанская музыка.— М., 1961; Gerson-Kiwi E. The Persian Doctrine of Dastga-Composition. — Tel Aviv, 1963; Oransay G. Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik. — In: Ankaraner Beiträge zur Musikforschung. — Ankara, 1966, S. 90 ff., S. 114.

[2] См.: Махфуз Хусайн'Али. Муджаму'л-мусика'л-'арабийа (Словарь арабской музыки).— Багдад, 1964, с. 94, 98, 188, 195.

рических источников и региональных музыкальных традиций значительно улучшились перспективы дифференцированной трактовки проблем макама.

Обозначение макам, заимствованное из турецкого и сирийского языкового обихода, а также коренящееся в традициях Ирака, в последнее время связывается в соответствующей европейской литературе, а также арабскими авторами с некоторыми другими региональными музыкальными традициями[1]. В качестве синонимов или понятий, применяемых в аналогичных случаях или сходной направленности, употребляются такие обозначения, как нагам (nagam, также нагаме — мелодия; Египет и Сирия), таб (tab — природа, характер, обличье; Тунис, Алжир, Марокко) и аваз (awaz — воспроизведение голосом, пение), дастгах (dastgah), также шу'бе (su'ba) и шадд (sadd) — Иран. В то же время эта широкая сфера бытования макама не выявляет его исторической и всесторонней региональной связи. Так, например, недостает связанных по крайней мере этимологически со словом макам, среднеазиатских и закавказских музыкальных сочинений (маком в Таджикистане и Узбекистане, мукам у уйгуров, мугам в Азербайджане). Некоторые исторические, в данное время уже вышедшие из употребления, обозначения такие, как мураккаб (murakkab), таркиб (tarkib), парда (parda), кавл, кар и т. д., которые, судя по музыкальным трактатам, бытовали среди музыкантов, но не всегда были приняты исследователями во внимание.

Точные и детальные исследования позволят установить, насколько синонимы и производные обозначения действительно совпадают с понятием макама, которое, как уже говорилось, само объединяет в какой-то степени различные явления. Во всяком случае, следует ожидать, что целая сфера родственных понятий раскроется при просмотре источников позднего средневековья, несмотря на всю сложность и фрагментарность исследуемого материала.

Обозначение макам (maqam) впервые засвидетельствовано в трактатах теоретиков музыки XIV столетия[2], однако оно, по всей вероятности, появилось и раньше. Насколько нам известно, Сафи ад-Дин впервые ввел чисто теоретическое собирательное понятие даур (цикл, круг), которое объединяло систематически построенные звукоряды, но наряду с этим он сообщил обозначения, применявшиеся музыкантами-практиками его времени для опреде-

[1] См.: Oransay G., op. cit., S. 114.

[2] Насколько нам известно, аш-Ширази (ум. 1311) является первым, кто применил термин макам.

ленных групп звуковых последований. Из его книги «Китаб аль-адвар» (Книга о кругах) мы знаем, что музыканты объединяли одни циклы понятием шадд (во множественном числе шудуд), другие они называли аваз. Были и такие циклы, которые не имели своего специального названия, их обозначали словом мураккаб (сложный, составной)[1]. Ученые более позднего времени добавляли к этим собирательным названиям новые, среди них встречается также и выражение макам. Абд ар-Рахман Джами (1414—1492), писавший во второй половине XV века свой «Трактат о музыке» (Рисале-йи мусики) и опиравшийся на труды скончавшегося в 1435 году знаменитого музыканта и теоретика Абд ал-Кадира ибн Гаиби (или Мараги), описывает отобранные им из общего числа 91 кругов «двенадцать общеизвестных макамат, шесть авазат, двадцать четыре шу‘бат, а также и таркибат»[2]. В одном из анонимных трактатов, написанном в этот же период, и среди прочего содержащем также ссылку на Ибн Гаиби, устанавливается, что «мастера искусства обозначают каждый из употребительных кругов (циклов) названиями макам, шадд, парде или гуше‘, в то время как другие циклы принадлежат к классу авазат или шу’ба (другая форма множественного числа шу‘бе) или без специального названия просто обозначаются как таркиб или мураккаб[3]. Важнейший трактат ал-Ладики (около 1500) содержит сходные данные[4].

По этим немногим приведенным здесь средневековым источникам можно видеть, что в XIV и в XV столетиях понятие макама объединяло несколько синонимов, однако одновременно существовали и различные оттенки в этой серии названий. Это безусловно было связано с основанной на местных традициях развитой терминологией. Аналогичные явления мы наблюдаем и в настоящее время.

---

[1] См.: Erlanger R. d La Musique Arabe.— Paris, 1938, vol. III, p. 376, 387, а также: Ар-рисала аш-Шаракийа (французский перевод см.: Erlanger R. d’ Op. cit., p. 109.

[2] Джами Абдурахман. Трактат о музыке (перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Беляева). — Ташкент, 1960, с. 441-в (рус. текст, с. 30).

[3] Traité anonyme dédié au Sultan Osmanli Muhammad (II), французский перевод см.: Erlanger R. d’ La Musique Arabe. — Paris, 1939, vol. IV, p. 102.

[4] Мухаммад Ибн Абду л-Хамид ал-Ладики. Ар-рисала ал-фатхийа (французский перевод см.: Erlanger R. d’ Op. cit., vol. IV, p. 373, 394).

В течение веков у теоретиков встречаются обе группы понятий с теми же названиями, однако значение их непрерывно изменяется, что можно проследить даже и по скупым высказываниям в источниках. Так, например, ал-Ладики подчеркивает различное содержание в приводимых им терминах, принадлежащих ученым прошлого и современникам[1]. В этой связи следует также подчеркнуть, что в процессе развития степень употребительности тех или иных терминов, используемых для различных групповых обозначений, меняется; так, в частности, названия аваз и шу'бе исчезли из трактатов в ряде восточных регионов, в то время как употребление терминов макамат и таркибат возросло. В практике турецких музыкантов, например, уже в XVII столетии было принято говорить только о макаме. Это ограничение в групповых обозначениях было впоследствии узаконено теорией XIX века[2].

Лишь на первый взгляд кажется, что термины, связанные с различными группами циклов в средневековых трактатах связаны только с понятием звукорядов. Различные замечания и формулировки уже у Сафи ад-Дина и, в еще большей мере, у более поздних авторов указывают на то, что макам и другие понятия означают не только гамму. Особое внимание уделяется закономерностям мелодии. Так, например, мы находим в трактате 'Абд ар-Рахмана Джами, который при этом ссылается на музыкальную практику того времени, разрозненные замечания, относящиеся к регистру, в котором должны начинаться мелодии определенных авазат (уже Сафи ад-Дин указывал совершенно конкретные подобные моменты в цикле Исфаган[3]), указания, касающиеся центральных тонов, диапазона, особенностей ладовой структуры при различных направлениях мелодии. Он говорит также о положении звуковых групп и о добавлении отдельных звуков и звуковых групп к главной звуковой группе, о последовательности этих звуковых групп в мелодическом развитии, об их общем движении и об их украшении[4]. В других трактатах появляются новые описания мелодических закономерностей в связи с характеристикой различных собирательных понятий, более того, возникают даже значительные изменения в толковании этих понятий, что особенно бросается в глаза в трудах

---

[1] Ар-рисала ал-фатхийа.— См.: Erlanger R. d' La Musique Arabe, vol. IV, p. 374 ff.
[2] См.: Oransay G. Op. cit., S. 90 ff.
[3] Ар-рисала аш-Шаракийа. (См.: La Musique Arabe, vol. III, p. 55).
[4] Там же, с. 37 и далее.

ал-Ладики. Он сознательно подчеркивает, что его толкование макама существенно отличается от толкования этого понятия его предшественниками[1], но одновременно сближает понятие макама с другими обобщенными понятиями, такими, как аваз и шу'бе, и обогащает представления об этих явлениях более развернутой характеристикой их мелодических особенностей. Выраженная в этих явлениях тенденция развития макама, связанная, по всей вероятности, с изменениями в практике, нашла свое продолжение в последующих столетиях[2]. Как один из ее результатов следует рассматривать развитие Шашмакома в Средней Азии на территории Узбекистана и Таджикистана, с локальными его разновидностями в Хорезме и в Ферганской долине в XVIII и последующих столетиях.

Итак, просмотр некоторых, хоть и немногих, письменных источников позднего средневековья раскрывает понятие макама не как неизменной целостности, но как явления, прошедшего путь развития на протяжении веков. С той же уверенностью можно сказать (и это также подтверждают источники), что возможность региональных, местных различий в трактовке макама не исключена как в прежние времена, так и в нашу эпоху. Царствование халифов привело к мощному росту империи и небывалому расцвету искусства, причем художественные силы были главным образом сосредоточены вокруг правительственного центра. Тем не менее местные и региональные традиции никогда не теряли своего значения, частично они даже становились ведущими, что относится преимущественно к эпохе распада централизованной власти и роста феодального партикуляризма с его стремлением к самостоятельности также и в области культуры и искусства.

Эти обстоятельства исторического порядка, так же как и многозначность понятия макама, в настоящее время вызывают необходимость исследований с ориентацией на региональные, национальные и локальные различия. Подтверждением того, насколько велики различия между отдельными региональными традициями, может служить сравнительное изучение, точнее сравнивание, двух традиций, а именно египетской практики макама и бухарского или узбекско-таджикского макома. Последнее еще почти не получило никакого освещения в западно-европейской музыковедческой литературе и не учитывается многими европейскими учеными в исследованиях о макамате, не-

---

[1] См.: Erlanger R. d' La Musique Arabe, vol. IV, p. 374, 363, 401.
[2] См.: Oransay G. Op. cit., S. 82 ff.

смотря на то, что, с одной стороны, эта практика представляет собой весьма существенную и значительную традицию, а с другой — подвергалась научному документированию и описанию более, чем какая-либо другая ветвь музыкальной культуры «Серединной Азии» [1].

Понятие макама, так, как оно выявилось в Египте после 1900 года в музыкально-теоретических трудах и как оно употребляется самими музыкантами-практиками, не представляет собой определенного единства [2]. Оно находит весьма различное применение без того, однако, чтобы соответствующее понятийное содержание получило точное определение. Обычно его смысл вытекает из контекста, однако и тогда оно сохраняет известную расплывчатость. Многозначность и неясность понятия имеет много причин. С одной стороны, они коренятся в своеобразии музыкальной практики, свойственной данному исследуемому региону, с ее специфической традицией, с ее особенностями понимания и восприятия музыки, с другой стороны — в методической сложности описания и теоретического анализа данной практики, а также в некритическом заимствовании старинной терминологии и древних систем, как и теоретических принципов и понятий из учений народов с другой культурой. Кроме того, не следует упускать из виду того обстоятельства, что даже за сравнительно короткий срок произошло некое перемещение и изменение по-

---

[1] Шашмаком в записи В. Успенского. — Бухара, 1924; Шашмаком/Ред. В. М. Беляева. — М., 1950—1967, тт. I—V; Узбекская народная музыка: Бухарские макомы/Ред. И. А. Акбарова. — Ташкент, 1959, т. V; Хорезмские макомы/Ред. И. А. Акбарова. — Ташкент, 1958, т. VI; Шашмаком/Ред. Ф. М. Кароматова. — Ташкент, 1966—1975, т. I—VI; Романовская Е. Е. Хорезмская классическая музыка/Ред. И. Акбарова. — Ташкент, 1939. В числе исследований: Раджабов И. Макомлар масаласига доир (К вопросу о макомах). — Ташкент, 1963; Раджабов И. Макомы. — Ереван; Ташкент, 1971 и др. Изданы материалы конференций: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество (Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. Ташкент, июнь 1975 года). — Ташкент, 1978; Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность (Международный музыковедческий симпозиум. Самарканд, 3—6 октября 1978 года). — Ташкент, 1981.

Были выпущены грампластинки с записями многих частей бухарских макомов, см., например, «Мелодия» (филиал Ташкент), №№ Д-011215/16, Д-012673/74, Д-014573/74, Д-020509/10
Д-011217/18, Д-012675/75, Д-014597/98, Д-019223/24
Д-011219/20, Д-012677/78, Д-019013/14, Д-019225/26
Д-011709/10, Д-013765/66, Д-019015/16, Д-019227/28
Д-011849/50, Д-013767/68, Д-020507/08, Д-019539/40

[2] Elsner J. Der Begriff des maqam in Ägupten in neuerer Zeit.— In: Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR.— Leipzig, 1973, Bd. 5.

нятийной сферы обозначения макам. Распространенное еще в 1900 году значение термина макам как ступени или, в еще более узком смысле, — главного звука, а также его не совсем ясная трактовка в качестве комплекса тонально-мелодических признаков, все более и более вытесняется понятием звукоряда.

Камил ал-Хула'й в своей книге «Китаб ал-мусики аш-шарки» (Книга восточной музыки) [1], которая относится к самым ранним и прежде всего самым известным музыкально-теоретическим трудам новейшего периода в Египте, не дает понятия макама и различных сфер его применения, несмотря на то, что термин макам он применяет часто, хотя и противоречиво. Все же, исследуя различные контексты употребления этого понятия, можно наметить три следующих его значения: во-первых, макам обозначает конкретную ступень лада, во-вторых, — конкретную гамму (лад и тональность), в-третьих, он обрисовывает узко ограниченный, четко определенный комплекс тонально-мелодических признаков. Во всех трех случаях мы видим незначительность степени абстракции этих понятий. Здесь господствует чисто практический подход при отсутствии теоретической систематизации, дифференцирования, умения мыслить отвлеченно. Несмотря на то, что все три указанных понятия вырисовываются достаточно ясно, создается такое впечатление, что для ал-Хула'й наибольшее значение имеет трактовка макама как звукоряда. Однако даже если эта трактовка и приобретает все больший вес, надо подчеркнуть, что понятие макама у ал-Хула'й безусловно вбирает в себя и признаки определенного мелодического построения. Одновременно он осознает несостоятельность арабской теории в описаниях мелодического аспекта макама [2]. Так, в разделе о различии мелодий и их подразделении на типы, он утверждает, что «ход исполнения» (иджраал-амал) мелодии по определенному макаму «нельзя выразить словами, и арабы не создали знаков, как европейцы и греки, которые посредством этих знаков выявляют эти различия» [3]. И несмотря на это, сфера применения понятия макама, связанного с особенностями мелодии, иной раз вырисовыва-

---

[1] Ал-Хула'й К. Китаб ал-мусики аш-шарки. — Миср, 1322 х. (Каир, 1904/05).

[2] При всем том нельзя, однако, согласиться с Бернером, который утверждает, что восточная теория не достигла понимания мелодических факторов (см.: Berner, A. Op. cit., S. 16 ff, S. 57).

[3] Ал-Хула'й К., цит. изд., с. 38.

ется весьма ясно. Представляя собой нечто большее чем звукоряд, лад или тональность, макам в то же время отмежевывается от мелодии (лахн) [1]. Наиболее точные высказывания о понятии макам содержит только что упомянутый раздел с названием и объяснением четырех признаков, различающих типы членения мелодий. Они касаются только тональной структуры и мелодического строения [2].

1. Основной тон мелодии, который определяет ее положение в системе и тем самым (с ограничениями) также и структуру отдельных звуковых групп и звукоряда в целом.

2. Линия построения мелодии, определяющаяся ее началом и диапазоном, в остальном же не поддающаяся описанию словами;

3. Неточность некоторых тонов в звукорядах макама, как результат подчинения системе с семью главными ступенями.

4. Двойное существование мелодий (кван ал-лахн муздавиджан), то есть регистровое различие двух макамов с одинаковым звукорядом.

Конкретное описание макамат дается ал-Хула'й под примечательным названием «Порядок (пути) образования макамат (мелодий)», где подробно характеризуются звукоряды макамат с попутными примечаниями о строении мелодии. Занимающий в соответствующем порядке первое место макам Раст, описывается следующим образом [3].

«Ар-Раст: Раст — Дуках — Сиках — Чахарках — Нава — Хусаини — Авдж — Кирдан. Если нужно добавить к звукам этой последовательности (тарика) звуки сверху или снизу, то для этого используются верхние октавы (аджвиба — множественное число от джаваб, т. е. ответ) и нижние октавы (аради — множественное число от ард, т. е. почва) этих звуков. Центральный тон (рукуз) в конце находится на звуке (парде) *раст*. Согласно турецкой концепции, упомянутый тарика начинается со звука *раст* — *суль* (соль). Если при этом звук *кавашт* в нисходящем движении упо-

---

[1] Ср., например, также такие дифференцированные выражения, как суллам макам... (звукоряд макама...), талхин мин ал-макам ва йулаххин мин ал-макам (мелодическое образование из макама и... образовать мелодию из макама). См.: Ал-Хула'й К., цит. изд., с. 127 или с. 45, а также с. 81, 101, 125, 131.

[2] Там же, с. 37 и далее.

[3] Там же, с. 41. Применение макама в двояком значении.

требляется вместо звука *'ирак*, то макам приобретает название Рахави-суль (соль) [...]. Форма другого Раста: Раст — Дуках — Сиках — Чахарках — Нава. После этого мы возвращаемся к звуку *раст*, касаемся *йакках* и останавливаемся на *раст* [...].

Если мы хотим его (то есть Раст) превратить в Раст-Суздилара, мы повышаем Чахарках на половину одного макама, что дает Хиджаз, а *авдж* мы понижаем на четверть тона к звуку *'аджам*. Этот макам тогда становится Раст ас-Суздилара, если повышение или понижение не остается постоянным, но снимается, и мы возвращаемся к прежнему, как мы это могли наблюдать на Башраф (ал-Бишру), который называется Суздилара-суль (соль). Если мы в этом построении употребляем звук *сиках* или звук *бусалик* при использовании звука *'аджам* вместо *авдж*, то макам получает название Сазджар суль-мажур — соль-мажор...»

На конгрессе арабской музыки в Каире в 1932 году кодификации и описанию макама уделялось особое внимание. Представленные в отчете конгресса материалы имеют большое значение, поскольку в их основе лежат исследования коллектива выдающихся специалистов арабской музыкальной культуры [1]. Как видно из формулировки задач, охватывающих пять пунктов [2], и из отчета [3] образованной на конгрессе Комиссии по макаму [4], понятие макама отнюдь не сводится к аспекту звукоряда (как это иной раз хочет изобразить европейское музыковедение [5]), но связано также и с особенностями строения мелодии. Однако изначально макам фигурирует в значении звукоряда: в отчете названо 52 существующих в Египте макама [6], которые классифицируются по основному тону [7], а в дальнейшем анализируются по звуковым группам при помощи записанных нотами восходящих и нисходящих зву-

---

[1] Китаб му'тамар ал-мусика ал-'арабийа (Книга конгресса по арабской музыке. Каир, 1932). — Ал-Кахира, 1933.

[2] Там же, с. 87 и далее.

[3] Там же, с. 134 и далее.

[4] Лагнат ал-макамат (ал-ангам). Характерное добавление слова ангам (множественное от нагам — мелодия, напев) подчеркивает мелодический аспект понятия макама. См. там же, с. 87.

[5] См., например: Chottin A., Hickmann H. Arabische Musik. — In: Musik in Geschichte und Gegenwart. — Kassel; Basel, 1949—1951, Bd. 1, S. 589; Hickmann H. Ägyptische Musik. — In: Idem, S. 101; Berner A., op. cit. S. 17.

[6] Китаб му'тамар ал-мусика ал-'арабийа, с. 137 и 139.

[7] Там же, с. 140 и далее.

корядов[1]. Но в самом начале анализа дается примечание, что этим исследование не ограничивается[2] и что для характеристики макамов и анализа их строения следует пользоваться отчетом д'Эрланже, в котором указываются и определенные мелодические признаки для каждого макама[3]. Но сам анализ, представленный в отчете, опровергает слишком узкую трактовку макама в качестве лада. Он опирается на принципы членения макама по звуковым группам (джинс), которые уже сами по себе исключают возможность такой трактовки. По сравнению с октавой эти звуковые группы имеют большее значение как принип расчленения. Они переходят границу октавы и часто приводят к различному звучанию одних и тех же ступеней в разных октавах. В анализе отдельные звуковые группы не нанизываются одна на другую по принципу слитных и раздельных тетрахордов древнегреческой музыкальной теории, но сочетаются друг с другом в зависимости от мелодической характеристики каждого макама.

Аналогичную трактовку макама, ставящую его в связь с определенными мелодическими закономерностями, мы встречаем в трактатах Махмуда Ахмада ал-Хифни[4] и Мухаммада Салах-ад-Дина[5]. Несмотря на то, что оба автора во главу угла ставят трактовку макама как звукоряда, их описания макамов содержат и мелодические характеристики. Мухаммад Салах-ад-Дин принимал участие в работах обоих академических семинаров, которые в 1959 и в 1961 годах объединили известных музыкантов, музыкальных педагогов и музыковедов Египта и на которых большое внимание уделялось проблемам учения о макамах[6].

В порядке популяризации классической музыкальной традиции и в стремлении к унификации и облегчению сложного учения о макамах, в решениях второго семинара понятие макама было сведено к аспекту звукоряда или

---

[1] Китаб му'тамар ал-мусика ал-'арабийа, с. 195 мин. до 147 мин.
[2] Там же, с. 195 мин.
[3] См. там же, с. 182 и далее. В своей выпущенной позднее работе, обобщающей результаты конгресса в Каире, д'Эрланже называет пять существенных признаков макама. (La Musique Arabe, vol. V, p. 100).
[4] Ал-Хифни М. А. Ал-мусика ан-назарийа (Музыкальная теория). 2-е изд. — Б. м., 1939.
[5] Мифтах ал-алхан ал-'арабийа (Ключ к арабским мелодиям). — Б. м. (Миср); 2-е изд. 1950.
[6] Халкат бахт ал-мусика фи'л-аклим ал-мисри (Научный кружок по изучению музыки египетской зоны). — Миср, 1959; Ал-халка ат-таниййа ли-бахт ал-мусика ал-'арабийа (Второй научный кружок по изучению арабской музыки). — Ал-Кахира, 1964.

лада (Modus) в европейском понимании. Только в трех пунктах, к тому же в отрицательной форме, содержатся реминисценции прежней трактовки макама: макам ограничивается только октавой с восемью звуками; он состоит лишь из двух звуковых групп и не связан более со специфической центральной ступенью; может быть свободно транспонирован [1].

В классической музыкальной практике Египта в новейшее время термин макам появляется в трех случаях.

Во-первых, мы иногда встречаем его в названиях музыкальных сочинений разного рода [2], если оно не заменяется бытующим в Египте — в отличие от Турции и Сирии — термином нагме или нагаме [3]. Но большей частью отдается предпочтение сокращенным названиям [4]. Чаще всего термин макам встречается в импровизационных такасимах. Например, в следующем виде: Такасим мин макам байати (Такасим из макама Байати). Такого типа наиболее полные формулировки названий мы иногда находим на грампластинках или в музыкальных пособиях [5]. Обычно же и здесь попадаются сокращенные названия вроде «Такасим Байати» (обозначающее также такасим из макама Байати) и т. п.[6].

Как уже говорилось выше, египетские специалисты сочетают феномен макама с музыкальными сочинениями различных жанров и ни в коей мере не ограничивают его применение свободной импровизацией и связанным с ней свободным формообразованием, как это делается в новейшей европейской музыковедческой литературе в соответствии с определением вариабельности. Если Идельсон еще объяснял отдельные макамы в связи с различными формами и жанрами [7], то Роберт Лахман установил типы моделей макамов особенно по инструментальным сочинениям

---

[1] Ал-халка ат-танийа, с. 11 и далее.

[2] Ср. также Китаб му'тамар, с. 75 мин. и далее.

[3] Уже Идельсон (цит. изд., с. 11) указывает на это. Дальнейшие подтверждения см. у Г. Орансая (цит. изд., с. 114, примечание, с. 485). Терминологическое обозначение макам применялось главным образом в турецкой и сирийской сферах.

[4] См.: Oransay G., op. cit., S. 123 ff.

[5] См.: 'Абд ал-Мин'им 'Арафах. Китаб устад ал-мусика ал'арабийа (Книга учителя арабской музыки). 3-е изд. (Б. м., 1960, с. 60). Мы находим такое полное обозначение — Такасим ми макам ал-Курд' ала вазн ал-Вамб. Судя по контексту, оно носит непреднамеренный характер.

[6] Ср. названия грампластинок и прочее; см. также: 'Абд ал-Мин'им'Арафах, цит. изд., с. 57 и далее.

[7] Там же.

свободной формы[1], которые соответственно разным традициям называются по-разному. В последнее время понятие макама в европейском музыковедении все больше и больше связывается только с импровизационными формами. В своей ценной работе о новейшей классической музыкальной практике Египта Бернер почти исключительно ограничивается примерами таксима[2]. Д'Эрланже также в своих описаниях макама приводит только примеры свободной формы таксима, несмотря на то, что по его же словам, в его распоряжении находились транскрипции древних мелодий[3]. Наконец в последнее время Хабиб Хасан Тума настойчиво соединяет понятие макама с таксимом, отделяя его от других форм и жанров[4]. В то же время в Египте макам не связывается ни с какой-либо единичной формой, ни с определенным жанром. Так, в отчете Каирского Института восточной музыки о применяемых в Египте жанрах композиции подчеркивается, что понятием макам обозначаются несколько различных форм[5]. Кроме того, на конференции в Каире в 1932 году в качестве рабочего принципа было выдвинуто требование «уделить особое внимание вступлениям (такасим, башариф и сама'ийат — множественное число от таксим, башраф и сама'и), так как в этих вступлениях постоянно сохраняется истинная форма макама и наилучшим образом выявляется его сущность[6]. Поэтому при исследовании египетской музыки следует рассматривать все сочинения, которые по высказываниям местных специалистов имеют какое-либо отношение к макаму. Это относится ко всем жанрам изустно-профессиональной музыкальной традиции, как инструментальным, так и вокальным, которые на сегодняшний день уже широко представлены в звукозаписи и в нотных изданиях[7].

---

[1] Lachmann R. Die Musik in den tunisischen Städten; Musik des Orients, S. 60 ff.

[2] Berner A. Studien zur arabischen Musik, S. 42.

[3] См.: Erlanger R. d' La Musique Arabe, vol. V, p. XIV.

[4] Idem, p. 88 и далее; даже Кнеплер указывает на связь макама и импровизации. См.: Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis. — Leipzig, 1977, S. 208 ff.

[5] Китаб му'тамар, с. 164 и далее.

[6] Там же, с. 95; ср. также: Oransay G. Op. cit., S. 23, 42, 30.

[7] См., например, новейшие выпуски грампластинок с классическими инструментальными пьесами и Мувашшахат в исполнении различных ансамблей:

Саут-ал-Кахира Nr GST 135

37-76012	17-71080
70-17080	17-71144
70-17024	

С этим также связано и применение обозначения макам при делении на разделы литературной формы дивана, сборника песенных текстов. Большое количество соответствующего материала предоставлено Идельсоном[1]. Однако в египетских диванах также часто встречается обозначение нагма. Принцип расчленения состоит в том, что тексты, положенные на музыку и относящиеся к одному макаму или одной нагме, объединяются в один раздел (фасл). В названиях этих разделов фигурирует и обозначение макам[2].

Кроме этого, египетские музыканты, применяют термин макам, если они хотят описать какое-либо музыкальное произведение. (Кстати, то же самое наблюдается и в музыкальной практике таджиков, узбеков и некоторых других народов Востока.) При анализе произведения, носящего название макама, обычно упоминаются и другие макамы. Это связано с синтетичностью египетских макамов и с своеобразием трактовки этой сложной структуры, вызывающей соответствующие обозначения.

Третье значение понятия макама связано с обозначением этим словом отдельных определенных ступеней лада или даже главных мест нажатия лада на уде[3]. Такое значение макама, представляющее известный интерес в вопросах генезиса понятия в связи с образованием мелодии, в данном контексте особых проблем не вызывает. Поэтому ему больше не уделяется внимание.

Понятие макама в свете мелодического образования в традиции египетской классической музыки следует рассматривать на примере конкретных сочинений, но с уче-

---

Пластинки египетской музыки выпускались в большом количестве с начала нашего столетия. Они отчасти сохранились в некоторых собраниях. Большое собрание старых пластинок 78 ИРМ находится в Мактабат ал-фанн в Каире. Можно также указать на пластинки, записанные в 1932 году, представленные на каирский конгресс. Отдельные экземпляры, в частности, хранятся в Каире (Ма'хад ал-'али ли-л-мусика ал-'арабийа). Каирское радио располагает большим архивом звукозаписи классической музыки.

Из нотных изданий следует прежде всего назвать издание памятников Туратуна ал-мусики (Наше музыкальное наследие). — Б. м., ч. I и II; ч. III — Миср, 1963; ч. IV — Б. м.

[1] Die Maqamen der arabischen Musik, S. 15 ff.

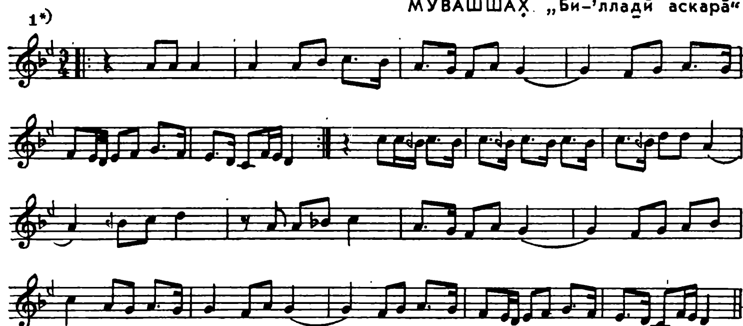
[2] Это мы видим в появившемся в 1923 году сборнике: ал-Хула'й «Китаб ал-агани ал-'асрийа» (Книга современных песнопений). Порядок следования определенных макамов отчасти сохранен в издании каирских памятников Туратуна ал-мусики.

[3] См., например, Хасан'Али аль-Аккад. Китаб нузхат аз-заман. (Книга времяпрепровождения). — Миср, 1901; Абд ал-Мин'им Арафах — Сафар Али. Китаб дирасат ал уд (Книга изучения уда). — Ал-Кахира, 1965.

том теоретических высказываний о макаме и применения этого обозначения в исполнительской практике. В то же время недостаток источников не дает возможность учитывать безусловно существующие различия между местными традициями и индивидуальными школами[1], а также проследить историческое развитие этих традиций. Результаты проводимого исследования будут касаться признанных специалистами общих характерных черт макама в его бытовании в Египте первой половины нашего века.

В чем же состоит феномен макама? Мы приводим несколько музыкальных примеров различных жанров, которые относятся к весьма известному и распространенному в Египте макаму Байати. Посредством сравнений здесь удается выявить некоторые важные признаки египетского понятия макама. Истоки приводимого Мувашшах «Би'ллади аскара» восходят еще к XIX веку. Мувашшах (или Тауших, часто также Мувашшаха) обычно представляет собой мелодическую строфу, расчлененную на три раздела:

Турāтунā ал-мӯсӣкӣ ч. IV, с. 177.
МУВАШШАХ „Би-'лладӣ аскарā"



*) Все нижеследующие нотные примеры даются без подтекстовок. Ритурнель, повторяемый в большинстве случаев почти без изменений, нотирован только в начале и конце пьесы.

В транскрипции Альфреда Бернера, выполненной им по одной из ранних звукозаписей, представлена Тахмила Байати египетского музыканта Мустафы-Бей Риды. Тахмила представляет собой наполовину импровизированную форму, в которой ритурнель, исполняемый инструменталистами, обрамляет сольную импровизацию. Ритурнель ос-

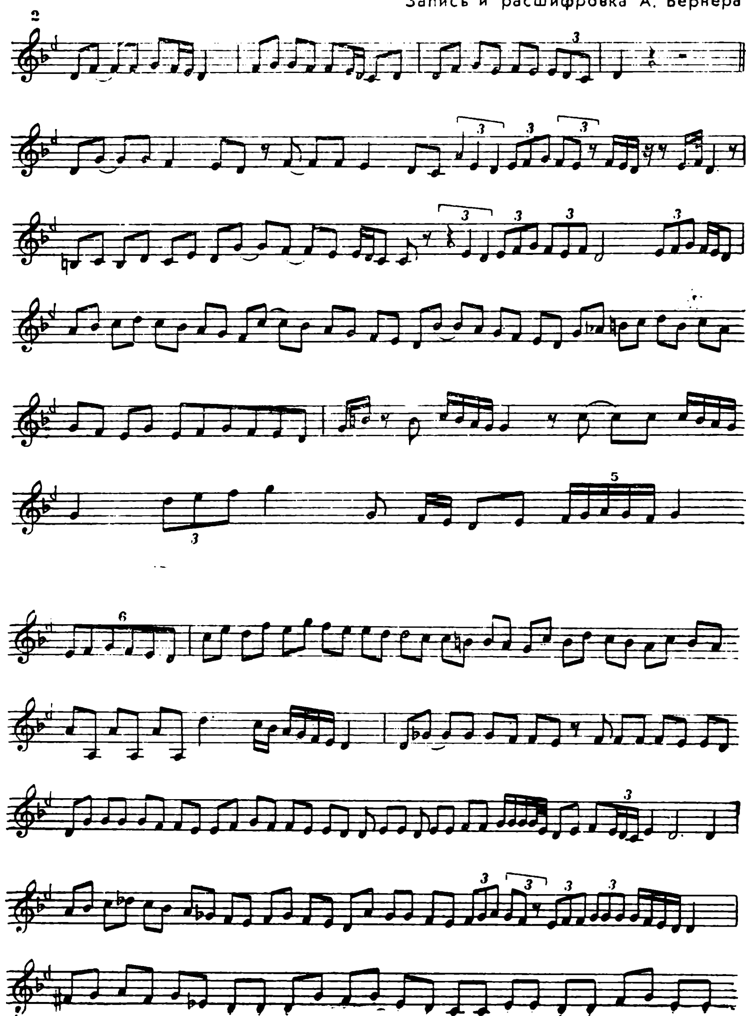
---

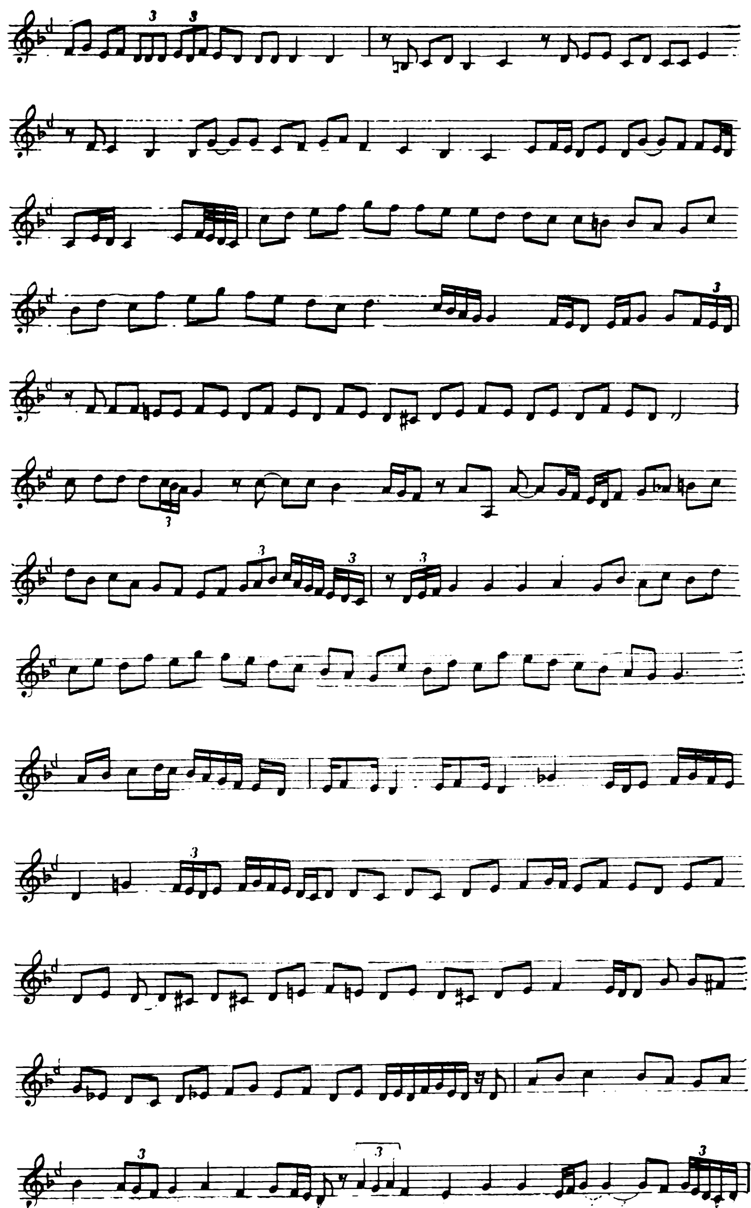
[1] См., например, Халкат бахт ал-мусика; Berner A. Op. cit., S. 59 ff.
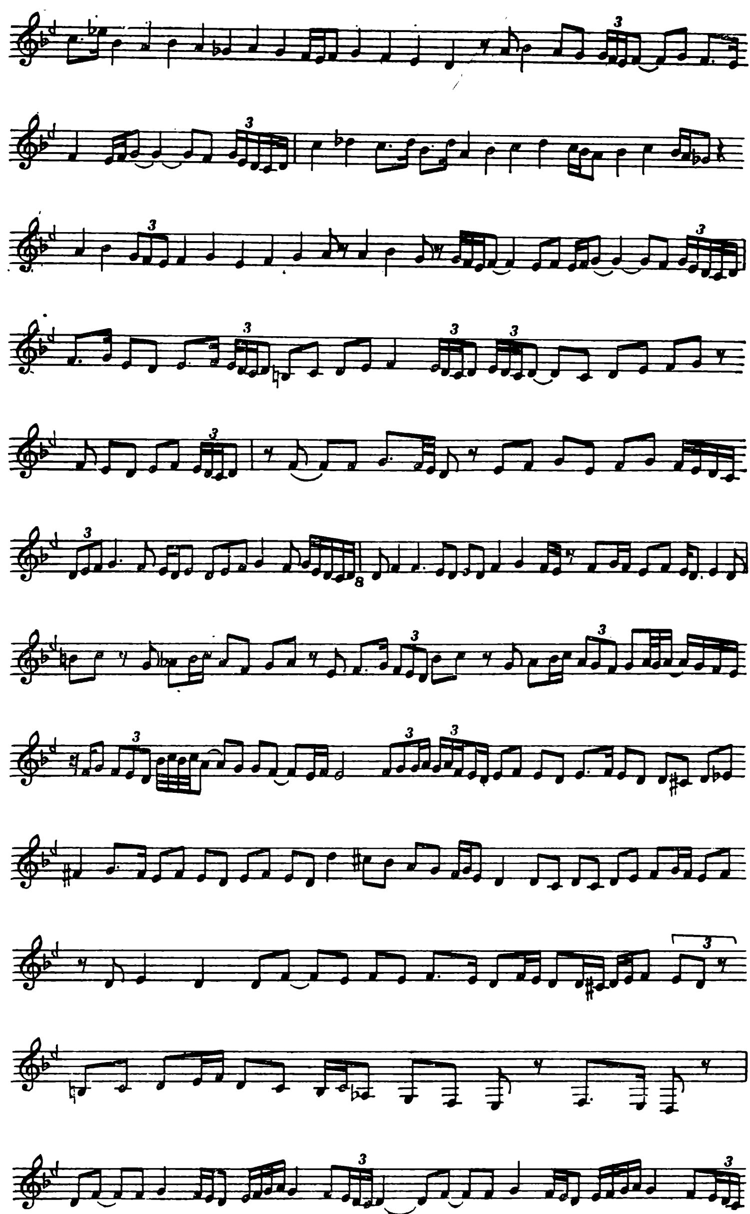
нован на одном макаме, который и приводится в названии произведения, в то время как в импровизации используются и другие макамы. Приводим образец Тахмила Байати:
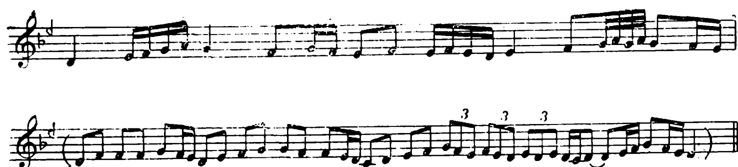
ТАХМӢЛА БАЙĀТӢ

Тура̄туна̄ ал-мӯсӣкӣ ч. IV, с. 87
Запись и расшифровка А. Бернера





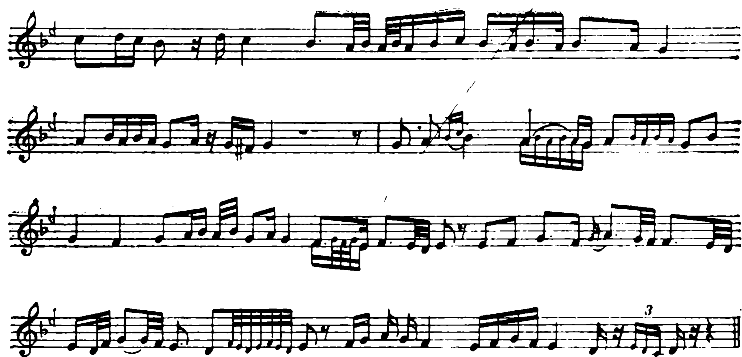

3
8
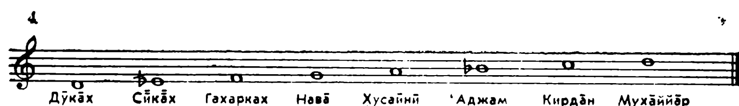


В конце шестидесятых годов был записан следующий Такасим. Обычно Такасим импровизационно обыгрывает тот или иной макам в большем или меньшем объеме и соответственно в нем по-разному выявляется многообразие тональной характеристики и внутренних соотношений макама. Приводим образец Такасим Байати (в исполнении Исма‘ил ал-Бадри):

ТАКА̄СӢМ БАЙА̄ТӢ

Запись и расшифровка Ю. Эльснера 1969 г.



Если мы сравним эти музыкальные сочинения, столь различные по диапазону, величине и мелодической структуре и в то же время объединенные термином макама, то все же увидим, что в них совпадает ряд моментов и что они обладают определенным сходством. Прежде всего определенные звуки, чаще повторяются чем другие, причем в различных разделах. По данным теоретиков и исследователей музыки[1] макам Байати охватывает в диапазоне октавы над заключительным звуком (Finalis) *дукax-pe* следующие ноты:



Этот основной звуковой состав лада в диапазоне октавы, как и звуки, встречающиеся сверх того, появляются в мелодии в определенной группировке. Если мы не будем принимать во внимание новейшие явления виртуозной игры, такие, как гаммообразные отрывки, разложенные аккорды и другие пассажи, выходящие за пределы квин-

---

[1] См.: Ḳ. Ал-Хула'й. Ḳитаб ал-мусики аш-шарки (Ḳнига музыки Востока), с. 43; Ḳитаб'му тамар, с. 227 мин; Салах-ад-Дин Мифтах ал-алахан ал-'арабийа, с. 134.

ты или октавы, то мы увидим, что мелодии образуются путем нанизывания друг на друга мелодических ячеек небольшого диапазона. Теоретики абстрагировали это явление в понятие звуковой группы — джинс (множественное число аджнас, греческое — генос). Звуковой состав Байати членится на следующие звуковые группы, синоптически объединенные по четвертитонам (обозначение звуков по европейскому образцу)[1].

В восходящем порядке:

Институт восточной музыки			д' Эрланже		Салах ад-Дин	
d'						
	3		3		3	
♭e'						
	3		3		3	
f'						
	4		4	4	4	
g'						
	4	4		4		4
a'						
		2		2		2
b'						
		4		4		4
c''						
		4	(4)		(4)	
d''						
	3			3		
♭e''						
	3			3		
f''						
	4		4	4		
g''						
			4			
a''						
			2			
b''						
			4			
c''						

[1] Цифры в схеме означают: 4 — интервал 4 четвертитона, 3 — интервал 3 четвертитона, 2 — интервал 2 четвертитона, цифры в скобках — дополнительные тоны в октаве; вертикальные группы цифр — звуковые группы (джинс, множественное число аджнас): трихорды, тетрахорды, пентахорды.

В нисходящем порядке:

Институт восточной музыки			д' Эрланже		
c''					
			4		
b''					
			2		
a''					
			4		
g''					
	4	4	4		4
f''					
	3				2
e''					
	4				
𝄳e''					
	3				
♭e''					
	2				
d''					
	4				(4)
c''					
	4	4		4	
b''					
	2	2		2	
a'					
	4	4		4	
g'					
	4	4	4		
f'					
	3		3		
𝄳e'					
	3		3		
d'					

Для всех членений основного состава общим является то, что (за исключением квинтового диапазона для байати по данным Института восточной музыки) первая звуковая группа у них одинаковая, а именно байати (3 3 4 [4]). В пределах же второй группы данные различны.

По-разному противостоят друг другу звуковые группы Гахарках или Аджам (4 4 2 4 и 4 4 2) и Нихаванд (4 2 4 [4]). Однако эти различия не имеют принципиального значения. Обе звуковые группы естественно включаются в звуковую основу, так как в обоих случаях главной характеристикой является наличие бемоля (ʽАджам). Особо следует отметить, что в обоих видах членения музыкальных групп октава необязательно должна представлять собой опорный интервал.

Звуковые группы, относящиеся к одному макаму, обладают различным функциональным значением. На сегодняшний день различаются основные и побочные звуковые группы. В макаме Байати такой основной является звуковая группа Байати. Ее господствующее положение проявляется в том, что она обычно характеризует начало и конец произведения в этом макаме (в приведенных примерах мы это видим повсюду, кроме начала Мувашшах), а в более обширных композициях возвращается в различных местах в качестве точки опоры. По статистическим вычислениям основная звуковая группа занимает в произведении 39 %, остальные же группы — по 20 %.

Первенствующее значение главной группы проявляется и в том, что повороты в сторону других групп даются большей частью в пределах побочных звуковых групп, но не основной группы.

Звуки одной группы, предстающей как мелодическое единство, имеют различное функциональное значение. В примерах Байати в качестве заключительного тона для основной группы вырисовывается звук *ре* (*дуках*), в то время как *фа* (*чахарках*) и *соль* (*нава*) имеют большое значение в мелодическом движении. В отличие от них звук *ми* (*сиках*) [1], хотя и характерен для Байати, но в образовании мелодии играет роль побочного звука. Звуки Байати имеют не только различное функциональное значение, их связывает также и определенная последовательность. В своей основе ее направленность нисходящая. В трудах о макамах мы встречаем некоторые указания, касающиеся мелодического движения. Общим признаком является то, что вначале мелодия восходит от *чахарках* (*фа*) к *нава* (*соль*) (это определяется турецкой традицией) или непосредственно начинается с *нава*. В качестве заключительного звука указывается *дуках* (*ре*), перед которым можно затронуть более низкий бемоль *ирак* [2].

Конечно, такое описание мелодического движения не должно быть понято в смысле простой последовательности звуков. И мы не находим этого и в приведенных примерах. Эту закономерность надо трактовать в гораздо более общем смысле, скорее как определяющую мелодическое движение тенденцию. Это ярко проявляется в Мувашшах «Би-‘ллади аскара» (см. пример 1). Ал-Хула‘й

---

[1] Звук *сиках* находится между *ми* и *ми-бемоль*, т. е. является нейтральным звуком.

[2] Звук ‘ирак находится между *си* и *си-бемоль*.

приводит его как пример Байати турецкой традиции. Однако в этом примере раскрываются и еще более интересные особенности, а именно то, что под названиями *дуках, сиках, гахарках* и т. д. подразумеваются не обязательно лишь отдельные основные звуки, определяющие мелодическое движение, но и построенные на них небольшие звуковые группы. Так, в приводимом Мувашшах начальное движение после подчеркивания основного тона *гахарках (фа)* в дальнейшем ведет к установлению построенной на этом тоне звуковой группы, называемой Гахаркак.

Рассмотрение одного макама не дает нам возможности раскрыть закономерности феномена макама в целом. Есть характерные черты, которые выявляются лишь в сравнении нескольких макамов, например, те, которые относятся к строению макама в целом. Некоторые макамы обладают общими признаками в каком-либо одном направлении, например, в своем звуковом составе, в использовании определенных звуковых групп и т. д., но могут отличаться по своей общей мелодической тенденции и т. д. Поэтому для определения понятия макама следует рассмотреть все разновидности макамов какой-либо одной традиции. Только в этом случае можно прийти к необходимой точности. Как можно видеть из описания примеров, понятие макама в сегодняшнем Египте рассматривается главным образом с точки зрения тональных и мелодических признаков в отличие от некоторых других традиций, что будет показано ниже при разборе узбекского макома. Признаки египетского макама можно охарактеризовать следующим образом:

1. Звуковой состав: макам обладает определенным звуковым составом, который не ограничивается пределами октавы.

2. Членение звукового состава: звуковой состав какого-либо макама членится на звуковые группы, которые различаются по своему диапазону (от терции до квинты), а также специфической последовательностью интервалов и их тональной структурой.

3. Внутренняя структура звуковых групп: звуки в пределах одной группы имеют различное функциональное значение (главные звуки, побочные звуки, начальный тон, заключительный тон).

4. Мелодическая тенденция звуковых групп: звуковые группы имеют некую мелодическую направленность, обусловленную определенным последованием основных тонов. Эта мелодическая направленность

обычно не идентична с фиксацией группы тонов в звукоряде.

5. Мелодические обороты: характерна общая тенденция к членению звуковых групп посредством частых цезур, в результате чего образуются краткие мелодические обороты. Они представляют собой элемент мелодической структуры макама типа мелодической формулы или мотива.

6. Функция звуковых групп: звуковые группы представляют собой самый главный структурный элемент мелодического построения. Октава в качестве структурного принципа имеет вторичное значение. В схеме звукоряда звуковые группы расположены не только слитно или раздельно, но также и друг над другом или же в соединении по типу наложения. Поэтому в пределах октавы часто возникает более чем семь звуков, сама же октава иной раз не ощущается как граница, после которой возможно повторение интервальной последовательности. В некоторых макамах можно даже не встретить октавы к центральному тону звукоряда.

7. Иерархия звуковых групп: звуковые группы имеют различное функциональное значение, можно различать главные и побочные функциональные группы и их транспозицию. Вместо них могут появляться звуковые группы, которые не относятся непосредственно к данному макаму.

8. Построение макама: макам строится на различного рода нанизывании звуковых групп, причем их общая мелодическая тенденция сохраняется, но не определяет направленности мелодии макама в целом.

9. Функция главных звуковых групп: каждый макам характеризуется главной звуковой группой. Она обычно появляется наиболее часто, а также занимает наиболее важные места в пределах всего мелодического построения.

10. Замещаемая функция главной звуковой группы: в определенных макамах главная звуковая группа может заменять весь макам.

11. Включение чуждых макаму звуков и переход к чужим звуковым группам (или другим макамам): в процессе мелодического развертывания звуковых групп в них могут включаться чуждые макаму звуки (как вспомогательные или проходящие) и короткие фразы, которые не нарушают характерный облик мотивного образования, если они имеют случайный характер и воспринимаются как проходящее яв-

ление. Все же переход к чужим звуковым группам означает нарушение структуры тех звуковых групп, которые свойственны данному макаму. Он обычно совершается после утверждения макама посредством проведения свойственных ему звуковых групп. Чужая звуковая группа должна гармонировать с макамом. Замена главной звуковой группы чужой звуковой группой ощущается более веско, чем замена побочными звуковыми группами, так как в первом случае мелодическое развитие в большей степени отходит от исходного макама.

12. Возвращение к исходному макаму: восстановление характерных черт исходного макама после проведения чужих звуковых групп достигается посредством плавного перехода к основным звуковым группам, свойственным данному макаму.

В зависимости от размеров произведений варьируются и описанные характерные признаки. Соотношение обязательных основных и необязательных второстепенных признаков различно в отдельных макамах. В наиболее развитых больших по объему произведениях (например, в импровизационном Таксиме) те и другие признаки представлены достаточно полно и широко.

В Узбекистане и Таджикистане слово макам (арабского происхождения), согласно местному произношению, звучит как маком. В музыкальном контексте оно применяется подобно египетскому макаму в нескольких значениях.

Прежде всего, маком означает, точнее, означал в прошлом отдельный лад щипкового струнного инструмента и даже место касания струны на его грифе[1]. Кроме того, термин маком обозначает мелодию, напев, мотив, а также определенную модальную (или ладовую) структуру. И наконец, прежде всего название маком относится к классическому музыкальному циклу узбекской и таджикской профессиональной музыки устной традиции[2]. Наличие нескольких значений в современном понимании макома в известной степени указывает на длительную его историю бытования в Средней Азии на протяжении многих веков. Высшей стадией этого развития можно считать систему Шашмакома, связанную с дошедшей до нас, хотя

---

[1] В современной музыкальной практике отдано предпочтение термину парда, которым пользуются применительно ко всем разновидностям струнных и духовых инструментов.

[2] И. Раджабов в своей статье «Маком» (Музыкальная энциклопедия. М., 1976, т. 3, полосы 407—409) говорит только о последних двух значениях.

и с известными изменениями, традицией XVIII века и определившую, таким образом, понятие цикла макома. Несмотря на то, что по состоянию исследований на сегодняшний день, еще нет возможности проследить весь процесс развития этого понятия, можно все же указать на различные моменты связи с традициями прошлого. Так, например, составные части «Шести макомов» («Шашмаком») имеют многочисленные названия и обозначения, которые встречаются в трудах позднесредневековых музыкантов и музыкальных теоретиков, по своей деятельности тесно связанных со Средней Азией, например, таких, как Сафи ад-Дин, ʻАбд ал-Кадир ибн Гаиби и ʻАбд ар-Рахман Джами. Так, названия двенадцати макомов, шести авазат и 24 шуʻбат, встречающихся у Джами, совпадают с частью обозначений Шашмакома в наши дни. В качестве примера можно привести макомы Бузрук (I), Рост (II), Наво (III) и ʻИрок (VI) из Шашмакома, которые соответствуют четырем древним макамам, а Дугох (IV) и Сегох (V) перекликаются с названиями шуʻбат (Дугах, Сегах), приводимых в трактатах средневековья[1]. То же относится и ко многим наименованиям отдельных частей цикла, не говоря о целом ряде перешедших от древней традиции терминов, которые одновременно относятся и к ритмическим основам макомов (например, Гардун, Мухаммас, Сакил, Талкин, Самои или Самаʻи, Хафиф, Чанбар и другие). Для понимания исторических предпосылок развития понятия макома, как цикла, а точнее, функций отдельных его составных частей определенное значение имеет и тот факт, что первые части инструментального и вокального разделов хорезмских макомов не имеют самостоятельного названия, как в бухарских макомах — Шашмакоме, а носят названия тех макомов, в состав которых они входят.

В соответствии с определенной традицией Шашмаком обладает различиями, вызванными как историческими и местными, так и исполнительскими индивидуальными особенностями, что ярко проявляется при сравнении имеющихся нотных записей, а также отмечается в описаниях![2] Они касаются как разработки, характера, числа и после-

---

[1] Ср. Абдурахман Джами (цит. изд., с. 32—40). Что касается отдельных названий, в отличие от групповых обозначений, то эти связи ведут к Сафи ад-Дину, а в отдельных случаях даже к Ибн Сине.

[2] См.: Узбекская народная музыка, т. VI, с. XXXVII и особенно XXXIX и далее; там же, т. V, с. XIX и далее; Романовская Е. Е. Статьи и доклады. — Ташкент, 1957, с. 35 и 43 и далее.

дования отдельных частей каждого макома, так и мелодического развития, основ их ритмического строения, а также сопровождающих их ритмически остинатных построений — усулей и других. Наибольшие различия отмечаются в данное время между бухарской традицией, бытующей в центральном Узбекистане и Таджикистане, и хорезмскими макомами. Однако по основополагающим признакам обе традиции можно сравнить. Для более ясного восприятия этого сложного материала дальнейшее изложение будет главным образом касаться бухарских традиций макомата.

Каждый из макомов, входящих в Шашмаком, в свою очередь представляет собой многочастные и цельные циклы, исполнение которых обычно продолжается от двух до трех часов. Наряду с этим сохранилась также практика исполнять отдельные части (малые циклы) макомов. Кроме того, бытуют произведения, связанные с макомами, но не вошедшие в циклы и исполняемые независимо от них.

Маком как циклическое произведение состоит из двух больших разделов — инструментального и вокального. В бухарской традиции сравнительно позднего времени они называются мушкилот и наср, в хорезмской — сохранились более древние названия мансур и манзум. В инструментальном разделе обязательными являются части — Тасниф, Тарджи‘, Гардун, Мухаммас (обычно не менее двух) и Сакил (тоже не менее двух) [1]. По своему формальному строению и основному ритму они обладают определенным сходством, в то же время существенно отличаются друг от друга по своей ладово-мелодической структуре. Это проявляется в обозначении частей посредством добавления названия макома, либо соответствующего шу‘бе (Тасниф-и Бузрук, Тасниф-и Сегох). Кроме этих инструментальных частей, обязательных для всех макомов, отдельные макомы содержат еще и другие, встречающиеся только в том или ином макоме (например, Нагма-и Ораз-и араб — в макоме Наво, Пешрав и Дугох и Само‘и Дугох в макоме Дугох и Хафиф-и Сегох в макоме Сегох).

---

[1] Тасниф — сочинение, создание произведений (в Азербайджане и Иране также и песня — тесниф); Тарджи‘ — повторение; Гардун — судьба, название инструментальной пьесы и определенного усуля — ритмического построения; Мухаммас — пентометр, в музыке название соответствующего усуля и произведения определенного строения; Сакил — тяжелый (ритм), название определенного усуля и инструментальной пьесы соответствующего строения.

По своим формальным принципам инструментальные части построены различно. Большую роль играет нанизывание мелодических ячеек и парных ячеек в последовательно проводящихся повторениях, иногда в развертывании мелодии применяется секвенцирование мотива (Тасниф, Тарджи‘, Гардун). В большинстве случаев здесь возникает форма с рефреном различнейших видов. Ее составными элементами являются хона (перс. хане) и бозгуй (перс. бозгуйи). Бозгуй в качестве рефрена следует за каждым отдельным хона или за группами хона, которые часто появляются в момент кульминаций — аудж (араб.-перс. авдж) — во второй половине (а точнее, в третьей четверти) произведения. Количество хона и бозгуй бывает различным. Есть пьесы со строго определенной последовательностью этих составных частей. Они содержат три, четыре или пять хона и столько же бозгуев, в то время как другие насчитывают гораздо больше хона, чем бозгуй. Наконец, может варьироваться и величина отдельных хона в пределах одного и того же произведения, особенно если в основе мелодического развития лежит секвенционный принцип (Тасниф, Тарджи‘). Ярким примером этого может служить первая инструментальная пьеса начального макома в Шашмакоме — Тасниф-и Бузрук.

Строение ее следующее [1]:

хона и бозгуй	A	B	C	B	D		B
последовательность мелодических построений	a	ab	c	ab	c^2	c	ab

E				B	F					B	G				
c^4	c^3	c^2	c	ab	c^5	c^4	c^3	c^2	c	ab	c^7	c^6	c^5	c^4	c^3
4	4	4	4	44	4	4	4	4	4	44	4	4	4	4	4
		B	H							B	D				
c^2	c	ab	c^8	c^7	c^6	c^5	c^4	c^3	c^2	c	ab	c^9	c^8	c^7	c^6
4	4	44	4	4	4	4	4	4	4	4	44	4	4	4	4
					B										
c^5	c^4	c^3	c^2	c	ab										
4	4	4	4	4	44										

[1] Цифры при маленьких буквах относятся к интервалу секвенции.

Разнообразие формального построения инструментальных пьес поразительно. По всей вероятности, такая многогранность возникла в результате взаимных связей и отношений народов Среднего и Ближнего Востока. Многие особенности ладовой структуры макомов и их частей, иногда отличающихся друг от друга в значительной степени, также свидетельствуют о длительном развитии циклов, испытавших на себе самое различное влияние. Когда-нибудь, по всей вероятности, необходимые, но еще предстоящие обширные сравнения с другими региональными традициями (например, с турецкой или персидской) смогут пролить свет на место и время происхождения отдельных форм, что окажет большую помощь в деле исследования источников, генезиса и развития Шашмакома.

Вокальный раздел каждого из макомов Шашмакома состоит из главной первой части, называемой Сарахбор и последующих шу'бе [1]. Последние делятся на две группы, которые исполняются либо в регулярном чередовании, либо выборочно (в случае самостоятельного их исполнения). Первая группа охватывает, помимо основного — Сарахбора, еще два шу'бе под названием Талкин и Наср (обычно бывает не менее двух Наср). За частью Сарахбор и несколькими шу'бе следуют иногда одна или несколько коротких песенных мелодий куплетного строения — Тарона, а иногда связующая часть Супориш, весьма важная в ладово-мелодическом отношении. Иногда функцию Супориш выполняет непосредственно сами Тарона. Первая группа шу'бе заканчивается частями Уфар (танец) и Супориш, приобретающего теперь характер заключения.

Вторая группа шу'бат по своему строению существенно отличается от первой. С одной стороны, появляющиеся здесь шу'бат представляют собой ряд как бы небольших сюит, обычно состоящих из пяти частей. Это основная часть Савт (*араб.*), определяющая мелодическую линию всего малого цикла (шу'бе) и ее метроритмические трансформации: Талкинча, Кашкарча, Сокийнома (*перс.* Саки наме) и Уфар, каждый из которых имеет свои характерные усули. В отдельных макомах, точнее, в их савтах последовательность частей может быть иной. Например, савт 'Ирок в макоме Бузрук состоит из Талкинча, Чапан-

[1] Шу'бе (по-арабски ветвь) в настоящее время в Узбекистане применяется в значении часть. Так называются основные наиболее развитые пьесы (составные части) вокального раздела макомов.

доз (*перс.* Чапандоз), Сокийнома и Уфара, то есть место Кашкарча занимает Чапандоз с характерной для него метроритмической основой, близкой к Талкинча.

По своему строению составные части вокальных разделов представляются более сложными, чем инструментальные композиции циклов макомов. Они отличаются друг от друга по величине и так же, как и части инструментальных произведений, имеют различные названия. Названия эти — таджикско-персидского происхождения. Они не совпадают с терминами инструментальных частей, хотя кое-что соответствует по функции. Все это говорит о том, что происхождение, развитие и включение отдельных разделов и частей среднеазиатского макома имеет различные корни как по месту, так и по времени своего возникновения. Дальнейшие исследования должны быть направлены также и в сторону освещения этой проблемы.

Центральное положение в вокальном разделе макома занимает Сарахбор. При всех различиях в деталях в каждом отдельном макоме Сарахбор обладает следующей композиционной структурой:

даромад (*перс.* дарамад) — вступление (букв. преддверие)
мийонпарда (*перс.* мийанпарде) — средний регистр
дунаср (*перс.-арабс.*) — предкульминационный, относительно высокий регистр
аудж — высокий регистр, образующий кульминационную зону и собственно кульминацию, в которой используются намуды
фуровард (*перс.* фурувд) или туширма (*узб.-тюркс.*) — возврат из высокого в исходный регистр.

Первые три части, собственно носители характеристики не только Сарахбора, но и всего макома, в свою очередь делятся на хат (здесь в смысле мелодии двух строк стиха) и ханг (вокализ). Хат и особенно ханг даромада в известной степени представляют ладовое ядро всего макома, причем ханг часто приобретает черты первого хата и повторяется по типу рефрена, иногда (в ауджах) даже в транспозиции[1]. Несмотря на центральное положение, с точки зрения ладово-мелодической характеристики, три первые части по своей величине не превы-

---

[1] Ср., например, Сарахбор-и Наво в «Шашмакоме» (ред. Ф. М. Кароматова); там же, т. IV, с. 36 и далее, такты 161—176.

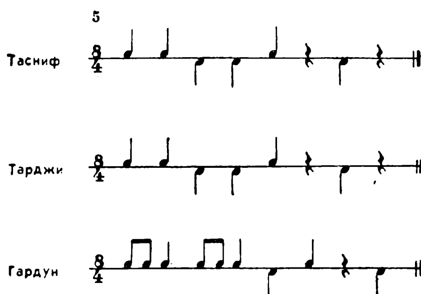
шают кульминационного раздела — ауджа, куда входят и намуды. Репризно-завершающая часть (фуровард или туширма) ведет от последнего намуда с его кульминацией к заключительным звукам в низком регистре (или к Супоришу). Она представляет собой варьированное повторение части мийонпарда и обычно бывает совсем короткой. Функция этой части заключается в том, чтобы утвердить ладово-мелодическую законченность макома, не снимая достигнутого последовательным динамическим нарастанием напряжения. Анализ Сарахбора макома Бузрук дает следующую схематическую картину[1].

Такты		*Названия разделов*	
1—49		даромад	
	1—8		инструментальное вступление
	8—24		хат I
	24—49		ханг
49—89		мийонпарда (или мийонхарт)	
	49—65		хат II
	65—89		ханг
89—146		дунаср	
	89—109		хат III
	109—122		переход к хангу
	122—146		ханг
146—311		ауджж — нумуды	
146—211		намуд ‘уззол (‘уззал)	
	146—154		инструментальное вступление
	154—180		хат IV
	180—211		хат V
211—285		намуд Мухаййар-и Чоргох (Чаргах)	
	211—219		инструментальное вступление
	219—241		хат VI
	241—285		хат VII
	285—311		переход к репризе—Фуровард
311—351		Фуровард (Фурувд)	
	311—327		вариант хат III (Дунаср) с текстом хат VIII
	327—351		Туширма-ханг (собственно Фуровард)

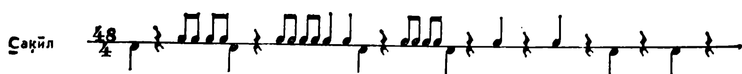
[1] См.: Шашмаком, т. I, с. 48 и далее.

Важным элементом в формообразовании макомов являются небольшие ритмические построения (а в отдельных пьесах — развернутые периоды), называемые усулями. Они строго соответствуют метроритмическим основам определенных инструментальных пьес и шу'бе вокальных разделов. Эти пьесы и шу'бе зачастую носят те же названия, что и усули, с которыми они исполняются. Усули исполняются на ударных инструментах и обеспечивают строгую метроритмическую и темповую устойчивость прихотливому развертыванию инструментальной или вокальной мелодии.

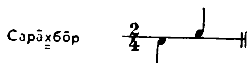
В основе каждой пьесы или шу'бе макома лежит определенный усуль. Этот усуль сохраняется во всех одноименных пьесах и шу'бе макомов цикла «Шашмаком». Однако в отдельных случаях тот же усуль может быть использован и в разных по названию частях макома при условии сходства или полного совпадения метроритмической основы и типа мелодического развертывания в этих частях. Таковы, например, усули первых двух частей инструментального раздела — Тасниф и Тарджи'. Приводим усули, относящиеся к отдельным частям инструментального раздела и первой группы шу'бат бухарских макомов. Два вида ударов на дойре — «бум» и «бак», связанные с различной высотой звука и способом звукоизвлечения, обозначаются в нижеследующем примере различным расположением нот на линейке. Они создают характерное для усуля качество ударного звучания на дойре темброво-акустических сочетаний и сообщают большую рельефность ритмическому рисунку дойры (или нагоры и широко применяемой ее разновидности — кош нагоры, то есть парной нагоры).

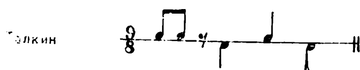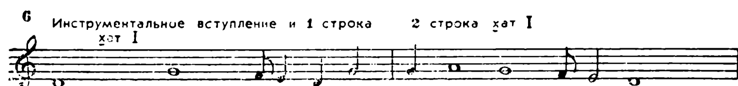
















В соответствии со сложностью формы цикла макома и его отдельных частей ладово-мелодическая структура макомов также очень непроста. Это касается как соотношения частей, так и их внутреннего строения. Выше уже говорилось, что первая часть вокального раздела — Сарахбор (указание, информация) — занимает в бухарском макоме центральное место. Она представляет собой основу макома, как бы исторически исходную точку собственно макома, дающего наименование произведению в целом. (Это подтверждается еще и тем, что в хорезмских макомах, например, аналогичная часть носит название того макома, в составе которого она находится.) К Сарахбору присоединяются, образуя цикл, последующие шу‘бе и соответствующие производные части. В хорезмских макомах тематическая структура первой части инструментального раздела в основных чертах соответствует первой части вокального[1]. В отличие от этого в бухарском Таснифе — первой части инструментального раздела — имеются лишь отдельные моменты сходства с начальным шу‘бе вокального раздела Сарахбора. В данном случае Тасниф

[1] См.: Узбекская народная музыка, т. VI.

построен по принципу расширяющегося секвенцирования, что противоречит типичному для Сарахборов (и других шу'бе вокальных разделов) развитию по звуковым группам, состоящему из нанизывания интонационно-ладовых ячеек. Кстати, узбекские (а равно и таджикские) музыканты-исполнители макомов не выделяют специальными названиями звуковые группы (за исключением намудов) [1]. Названия даромад, мийонпарда и дунаср используются во всех макомах как термины, определяющие формальную структуру. Они дают лишь относительное представление о ладово-мелодическом строении макомов главным образом по характеру связи регистров. Такая трактовка макома представляется наиболее древней. В этой связи интересно обратить внимание на то, что древняя андалузская традиция (Алжир, Тунис, Марокко) также избегает дифференциации в подходе к мелким мелодическим образованиям, которая характерна для трактовки макама в Египте, Турции, в особенности же в Иране и Ираке. Историческое исследование не может пройти мимо того факта, что в трудах ал-Ладики в XV столетии указывается на общую дифференциацию макама у его современников. Он относит к понятию макама «несовершенно консонантные сочетания (джам'а)», а не октавные соединения, как это было принято ранее [2].

Несмотря на отсутствие соответствующих обозначений и указаний, в ладово-мелодическом развитии Сарахбора отчетливо выявляется сцепление различных звуковых групп. Приводим пример ладово-мелодического строения Сарахбора из макома Бузрук [3]. В качестве центрального и финального тона здесь фигурирует звук *ре*. Первая звуковая группа, являющаяся главной по положению и функции, по своей величине совпадает с даромад. Ее главные звуки: *ре*^{1}, *соль*^{1}, *ля*^{1} и *си*^{1}. Ее мелодическое развитие имеет нисходящую тенденцию, что можно было бы схематически изобразить следующим образом [4]:

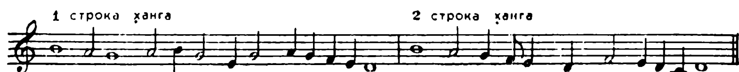


[1] Отметим попутно, что в Двенадцати уйгурских мукамах никакие звуковые группы не имеют специальных названий.

[2] См.: Ал-Ладики М. Ар-рисала ал-фатхийа, с. 374 и далее.

[3] См.: Шашмаком, т. I, с. 45 и далее.

[4] Различные длительности звуков в примере 6 указывают на их функциональное, но не на их ритмическое значение.



Вторая звуковая группа совпадает с хат раздела миййонпарда (хат II). Ее тональный центр — *соль*, опорные звуки — *соль*^{1}, *си*^{1}, *ре*^{2} и *ми*^{2}, как это видно в следующей схеме:



Присоединяющийся к этому распев-ханг возвращается к главной звуковой группе.

В дунасре устанавливается третья звуковая группа с тональным центром на *ре*^{2}, с которого одновременно начинается подъем к последующей кульминации — аудж. Эта звуковая группа близка к главной: по существу, это октавное перемещение главной звуковой группы. Ее опорные звуки *ре*^{2}, *соль*^{2}, *ля*^{2} и *си*^{1}; мелодическое развитие следующее:



Вслед за этим идет связующая часть, соединяющая высокий регистр дунасра с обусловленным главной звуковой группой распевом-хангом. Мелодическое движение направлено от *ре*^{2} к *соль*^{1}.

После дунасра включаются намуды. Они подготавливаются дунасром и ведут к образованию кульминации Сарахбора. Слово намуд (в таджикском и персидском языках — вид, явление) применяется к мелодическим фрагментам различных макомов или шу'бат, которые входят в определенные части Шашмакома, стимулируя мелодическое развертывание. Свойственные намудам интервальные соотношения и ладово-мелодические функции в таких случаях остаются неизменными. Таким образом намуды транспонируются в соответствии с требуемым регистром и претерпевают метроритмические изменения в зависимости от метроритмической структуры той части, в которую их включают. При этом транспозиция совершается только на определенных ступенях ладовой системы и даже на конкретных нотах. Так, например, весьма распро-

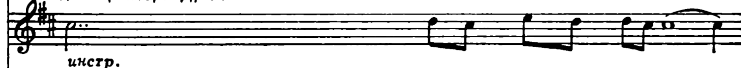
страненный намуд Мухаийар-и Чоргох (Чаргах) главным образом появляется на *фа-диез*² и *си*¹, иногда также и на *до-диез*².

НАМӮД МУХ̱ĀЙИАР И ЧŌРГŌХ

9 Из Сокий нома Мугулька Бузрук

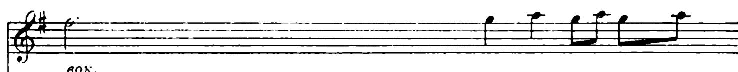

инстр.

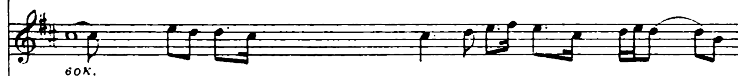
Из сарахбора Дугох
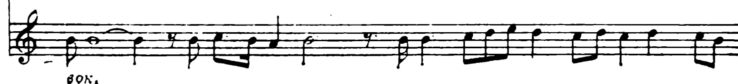

инстр.

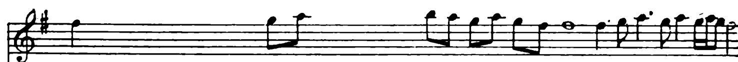
Из насра ʻУззōл (Рост)


инстр.
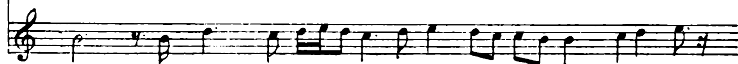

вок.
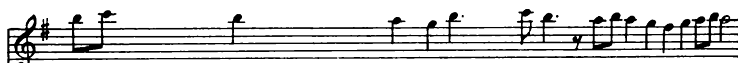

вок.
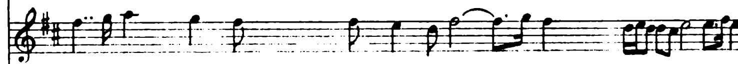

вок.













инстр. вок.
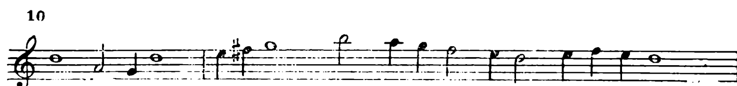
инстр. вок.

инстр. вок.
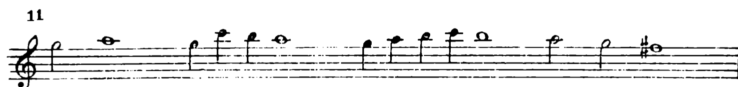
Как видно из сопоставленных в примере произведений, намуд состоит не из одной, а из нескольких звуковых групп и часто даже содержит часть типа ханга (например, намуд Мухаийар-и Чоргох). Намуды имеют определенную связь как друг с другом, так и с соответствующим разделом макома, в который они вставляются, но их характер

зависит также и от общего контекста. Часто даются целые группы намудов [1].
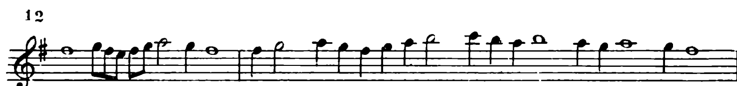
В Сарахборе макома Бузрук появляются два намуда— ‘Уззол и уже упомянутый Мухаийар-и Чоргох. Намуд ‘Уззол, заимствованный из шу‘бе Наср-и ‘уззол макома Бузрук, появляется в транспозиции на квинту (с ноты *ре*² в качестве тонального центра). Этот намуд содержит две звуковые группы, находящиеся в квартовом соотношении друг с другом. Первая из них начинается характерным нисходящим скачком, после чего идет мелодическое построение, выполняющее в дальнейшем как бы функцию рефрена. Оно утверждает основной (центральный) звук и намечает новое построение — вторую звуковую группу:



Вторая звуковая группа начинается с ноты *соль*², восходит на кварту и заканчивается на *фа-диезе*², после чего вновь появляется рефрен, который возвращает мелодическое развертывание к тональному центру главной звуковой группы намуда ‘Уззол, — звуку *ре*².



Вторая звуковая группа и рефрен подготавливают появление намуда Мухаийар-и Чоргох, тональный центр которого находится в Сарахборе макома Бузрук на *фа-диезе*². Этот намуд очень распространен, он основывается на характерных мелодических оборотах шу‘бе Мухаийар-и ‘Ирок в макоме ‘Ирок. Он также состоит из нескольких звуковых групп. Ладовым центром первой из них является *фа-диез*², опорными тонами мелодии — *си*² и *ля*². Для мелодической линии в целом характерна восходящая тенденция:

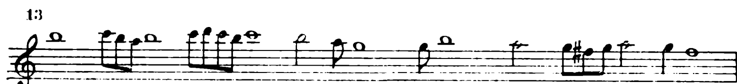


---

[1] См.: Шашмаком, т. 1, с. 18 и далее.
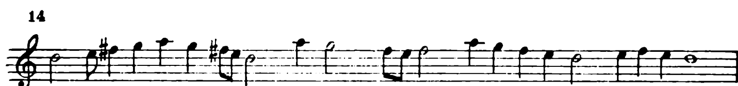
Вторая звуковая группа имеет в целом нисходящую тенденцию. Ее главным мелодически опорным тоном является *си*^{2}, далее выделяются также звуки *до*^{3} и *соль*^{2}. Заканчивается она подобно первой на *фа-диезе*^{2}.

13



Далее следует построение, связанное с рефреном ‘Уззола и как бы завершающее кульминационный раздел (аудж). Мелодически опорные звуки в нем *соль*^{2}, *фа-диез*^{2} и *ре*^{2}.

14



Вслед за этой связующей звуковой группой идет длительный возвратный ход [1], перекликающийся со второй частью дунасра и с рефреном намуда ‘Уззол. Он частично использует прием нисходящего секвенцирования и ведет к регистру Мийонпарды, которой, как правило, заканчивается Сарахбор. Ее ханг одновременно обеспечивает тональную завершенность всей части.

При сравнении с этой ладово-мелодической структурой Сарахбора мы находим мелодические связи только в бозгуе и в первом хона инструментального Таснифа (соответствующего началу бозгуя), которые перекликаются с первым построением Сарахбора макома Бузрук. Кроме этого, можно лишь отметить, что следующие хона, построенные по принципу расширяющейся секвентности, реализуют в восходящем движении мелодически-опорные звуки Сарахбора макома Бузрук (*ля*^{1}, *си*^{1}, *ре*^{2}, *ми*^{2}, *соль*^{2}, *ля*^{2} и *си*^{2}). После появления *соль*^{2} в Таснифе звук *фа*^{2} сменяется *фа-диезом*^{2}. Это происходит в соответствии с вставкой-метаболой, вступающей с намудами ‘Уззол Мухаийар-и Чоргох при развертывании кульминационного раздела Сарахбора.

Ладово-мелодические соотношения внутри макома как цикла напоминают ладово-мелодическую структуру Сарахбора. Это сходство обнаруживается в соотношениях между звуковыми группами, связанными с макомом Бузрук (дающем название произведению) и намудами. В

---

[1] Интересно сравнить с этим возвратный ход иной индивидуальной традиции, см.: Узбекская народная музыка, т. V, с. 30.

пределах всего цикла это выражается в соотношениях между основными частями цикла (Тасниф и Сарахбор) и шу'бат. Эти соотношения свидетельствуют о том, что узбекско-таджикский маком основан на глубоком ощущении циклической формы произведения как целого.

Анализ ладовых соотношений цикла должен учитывать особенности традиции и практики музицирования, что трудно зафиксировать в нотной записи. Однако при сравнении различных сборников все же можно уловить различия в практике отдельных музыкантов и их школ, и это может помочь разобраться в особенностях не только строения частей макома, но и цикла в целом.

Вопрос о том, являются ли выявленные в ходе анализа отступления от признанных норм оправданными или же они говорят о творческой неудаче — в данном случае нами не рассматривается, хотя он имеет серьезное значение. Сейчас нам важнее убедиться в допустимости каких-либо изменений, вносимых музыкантами в структуру цикла. Пример этого мы видим уже в первом макоме. Так, первая группа шу'бе Бузрука, записанная от исполнителя Б. Зиркиева [1], заканчивается главной звуковой группой Бузрука, а именно заключительным Супоришем Сарахбора, в то время как в записи Ю. Раджаби (от того же исполнителя) [2] первое построение вокального раздела заключает повторение Супориша, соединяющего Насруллой и Наср-и 'Уззол, собственно, направленного в сторону среднего регистра. Характеристика Бузрука здесь поэтому остается несколько незаконченной: вместо *ре*[1] здесь в качестве завершающего звука оказывается *до*[1].

Что касается внутренних связей макома как цикла, то в первую очередь надо отметить, что ладовую характеристику, а также место какой-либо части, надо понимать в ее соотношении с другими — одна часть может предполагать наличие другой. Впрочем, предусмотренное в нотных записях количество частей далеко не всегда соответствует исполнительской практике. Пропуск или замена отдельных частей возможны, так как в пределах одного макома может встречаться различное ладовое освещение сходных моментов, тем более что прочная ладовая основа главных частей допускает частичные отклонения в пределах цикла в целом.

По отношению к макому Бузрук уже было установлено, что Тасниф в своем мелодическом развертывании

---

[1] Узбекская народная музыка, с. 83.
[2] Шашмаком, т. I, с. 93.

основывается — помимо мелодической характеристики главной звуковой группы Сарахбора — на опорных звуках отдельных звуковых групп и главных намудов. Причем эти звуки в Таснифе образуют восходящую последовательность. Несмотря на это, в инструментальном разделе Тасниф представляет наиболее характерные черты Бузрука [1] с заключительным звуком *ре*^{1}. Следующая часть Тарджи' Бузрук в средней тесситуре использует звук *ля*^{1} в качестве опоры. В Сарахборе этот звук играет определенную роль в возвратном ходе от кульминации — аудж к Мийонпарда. Гардун-и Бузрук, подобно Таснифу, строится с опорой на главные звуки, используя принцип расширяющейся секвенции, но при этом он начинается в тесситуре Мийонпарда и заканчивается поворотом к главному мелодическому построению с опорой на *ре*^{1}. Мухаммас-и Бузрук, подобно Тарджи', выделяет в виде центрального тона *ля*^{1}, однако в первом и последнем хона и в бозгуе вновь и вновь намечается стремление к основной звуковой группе. В Мухаммас-и Насруллои (Насраллах) [2] мы видим еще большее тяготение к главному построению—ладовым центром становится *соль*^{1}. И наконец, обе последние инструментальные части, Сакил-и Ислими и Сакил-и Султон [3] полностью основываются на главных ладовых признаках Бузрука, особенно вторая часть, почти целиком использующая основную звуковую группу с соответствующим мелодическим построением Таснифа.

Строение вокального раздела аналогично инструментальному. В Тарона, идущем за Сарахбором, в коротких мелодических фразах воспроизводятся отдельные характерные ладовые свойства Бузрука. Однако встречаются также вставные построения с иным ладовым основанием (Тарона IV и V). В последней Тарона (VI) Сарахбора создается переход к шу'бе Талкин-и 'Уззол, который начинается с ноты *соль*^{1}. Этот же звук становится и тональным центром. Конец данного шу'бе, ведущий к ноте *до*^{1}, воспринимается уже как поворот к шу'бе Насруллои с тональной ориентацией на звук *до*^{1}. Эта ориентация подчеркивается последующими Тарона и особенно Супоришем, достигающем *соль*. Следующие за Насруллои три

---

[1] См.: Шашмаком, т. I.

[2] Насрулло — прославленный в свое время народно-профессиональный музыкант.

[3] Ислим — имя музыканта, предполагаемого автора данной пьесы. Султон — (букв. властитель) в данном контексте, возможно, имя музыканта, предполагаемого автора данной пьесы.

Тарона тесно связаны с Супоришем в связи с его поворотом к *соль*, направленным в сторону Насрулло. Вновь вступает Супориш. В нем дается транспонированная связующая секвенция Сарахбора. Кроме того, он мелодически перекликается с ʻУззолом. Супориш приводит к шуʻбе Наср-и ʻУззол, к которому непосредственно присоединяется Уфар-и ʻУззол (метроритмический вариант Наср-и ʻУззол). В целом обе части сходны с шуʻбе Талкин-и ʻУззол: как и там, ладовым центром здесь является звук *соль*[1].

Несмотря на то, что исследовательская работа по сравнительному изучению макамата находится еще в начальной стадии, уже ясно намечаются существенные отличия понятия узбекско-таджикского макома от египетского макама. Прежде всего, кроме ладовых особенностей узбекскому макому предписываются определенные требования, касающиеся его ритмики, формальных моментов, циклического строения, а также и исполнительской практики. Поэтому распространение термина макам, принятого в средне- и западноевропейской музыковедческой литературе, на все явления восточной музыки, относящиеся к разным регионам, оказывается научно несостоятельным, как это и пытались мы показать на примере анализа египетского макама и узбекского макома. Настало время в корне пересмотреть отношение к понятию макама с точки зрения его значения и функции. Важно учитывать историческую и региональную специфику этого понятия и тем самым необходимость дифференцированного подхода к анализу конкретного музыкального явления. Только дальнейшие обширные исследования исторических и современных материалов дадут возможность выработать более общее, строго формулируемое понятие макама, наряду с уточнением его исторических и региональных различий. Именно тогда можно будет избежать опасности возведения в абсолют одной из региональных разновидностей. В то же время выявление общих исторических импульсов в развитии традиций исполнения макама и макома облегчит понимание каждой из региональных сфер, поможет проникнуть в специфику этого своеобразного искусства.

О. Матякубов

РИТМИЧЕСКИЕ И ЛАДОВЫЕ ОСНОВЫ ХОРЕЗМСКИХ МАКОМОВ

Искусство макомов с давних времен культивировалось на территории нынешнего Узбекистана и Таджикистана: в Ферганской долине, Самарканде, Ходженте (Ленинабаде), Бухаре и Хорезме. Однако рождение в конце XVIII — начале XIX века Шашмакома (системы шести макомов) — нового типа макомата в условиях таджикской и узбекской профессиональной музыки бесписьменной традиции — связано лишь с двумя культурными центрами — Бухарой и Хорезмом [1]. В настоящее время в Узбекистане бытуют две разновидности Шашмакома — бухарский и хорезмский [2].

Хорезмские макомы [3] имеют ряд общих черт с аналогичными жанрами музыки многих народов Востока: азербайджанскими мугамами, уйгурскими мукамами, индийской рагой, иранскими дастгахами, арабскими макамами. Эти черты сходства можно обнаружить в многочастности и монументальности композиции хорезмских макомов, в организующем значении лада, в наличии высокого профессионализма исполнительской культуры и т. д. [4].

---

[1] Шашмаком возник на основе так называемой системы двенадцати макомов. Ранними источниками, свидетельствующими о Шашмакоме, являются баязы — поэтические антологии, составленные в конце XVIII — начале XIX вв. в Бухаре и Хорезме, которые содержат названия составных частей макомов. См., например: Баязы Хорезма. Рукописный фонд Института востоковедения им. Бируни АН УзССР, инв. № 2874, № 7357.

[2] О бухарской разновидности Шашмакома см. в статье Ю. Эльснера и Ф. Кароматова в настоящем сборнике. — *Прим. ред.-сост.*

[3] В современном музыковедении закрепились названия «Бухарский шашмаком» и «Хорезмские макомы», хотя в принципе те и другие относятся к одному типу Шашмакома. В баязах макомы Хорезма также называются Шашмакомом, — «Шашмакоми мусики Хоразми» (шесть макомов Хорезма).

[4] Черты общности макомата отмечаются в работах: Вызго Т. К вопросу об изучении макомов. — В кн.: История и современность. —

Вряд ли подобные общие принципы внутренней организации названных жанров следует рассматривать как результат прямого или косвенного заимствования. Причины родства, скорее всего, надо искать, с одной стороны, в сходных исторических условиях формирования этих монодических культур, с другой стороны — в общих закономерностях музыкального мышления.

По внешним и внутренним признакам хорезмские макомы наиболее тесно соприкасаются с бухарским Шашмакомом, что определяется общностью исторических условий, долголетними культурными связями. Бухарские и хорезмские макомы — по существу, явления одного порядка.

Вместе с тем хорезмские макомы, выросшие на почве богатых музыкальных традиций Хорезма, приобрели и свои индивидуальные признаки. История хорезмских макомов уходит в глубь веков[1]. До нас дошли имена многих местных музыкантов и бастакоров[2], творческая деятельность которых сыграла важную роль в становлении хорезмских макомов. Самобытные признаки их проявляются почти во всех компонентах художественной системы макомов — терминологии, структуре, метроритмических, ладоинтонационных основах и манере исполнения.

Существенная примета хорезмских макомов — их цикличность, основанная на принципах ладоинтонационного единства и одновременного метроритмического контраста составных частей. Иначе говоря, метроритмическое начало определяет характер и последовательность частей, составляющих циклическую форму макома, а ладоинтонационная система характеризует маком как некое единство[3].

М., 1972; Виноградов В. С. Индийская рага. — М., 1976; Кароматов Ф. Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках Советского Востока.— В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978.

[1] В музыке Хорезма сохранились названия таких музыкальных произведений, отсутствующих в системе Шашмакома, как Раст, Раховий, которые восходят к музыкальным традициям домусульманской эпохи и связаны с так называемой системой Барбада.

[2] Бастакор — композитор в условиях бесписьменной традиции.

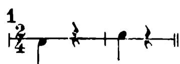
[3] Интересно, что подобное двуединство получает отражение в самих названиях частей, например: Тардже Рост, Талкини Бузрук, Мухаммаси Дугох, Сакили Наво, Насри Сегох, Пешрави Ирок. Тардже, Талкин, Мухаммас, Пешрав, Сакил и Насри —названия частей и усуля (метроритмической формулы); Рост, Бузрук, Наво, Дугох, Сегох и Ирок — названия макомов и ладовых систем.

Рассмотрим сначала усули и метроритмические структуры частей, а затем их расположение в контексте ладовых систем макомов.

Каждый маком состоит из относительно автономных инструментального и вокального разделов, имеющих самостоятельные принципы внутренней организации. Эти разделы хорезмских макомов называются соответственно Мансур и Манзум[1]. Существует другой, упрощенный народный вариант наименования — «Чертим йули» (играемые мелодии) и «Айтим йули» (поющиеся мелодии).

Инструментальные разделы макомов состоят из первой заглавной части, носящей название самого макома: Маком Рост, Маком Бузрук и т. д., или же называемой Тани маком, и последующих частей — Тардже, Пешрав, Мухаммас, Сакил и Уфар.

Начальная часть инструментального раздела Тани маком, наиболее продолжительная по звучанию (14—17 минут), носит величавый характер. Простейший усуль Тани маком обычно исполняется в довольно медленном темпе, создавая сдержанную, сосредоточенную пульсацию, что соответствует общей эмоциональной атмосфере музыки.





Этот усуль, известный у музыкальных теоретиков прошлого под названием зарбул кадим (старинный), считается основой всех усулей[2]. Применение в заглавной части простейшего исходного усуля логично и художественно вполне оправдано. Он представляет собой зерно, из которого вырастают последующие, постепенно усложняющиеся метроритмические построения.

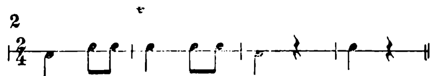
Тардже, производная от Тани макома — небольшая пьеса оживленного характера продолжительностью 2—3 минуты. Структура ее усуля также несложная.

В отличии от Тани макома и Тардже усуль Пешрава несколько развернут:

---

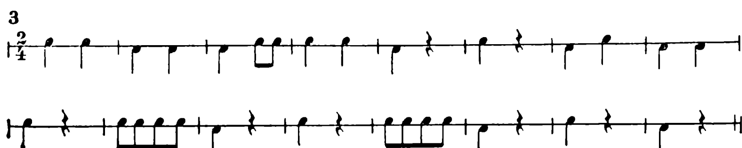
[1] Мансур — буквально победоносный, победитель. Манзум — устроенный, организованный; музыкальное произведение, связанное с текстом.

[2] Первоначальным он считается в силу того, что состоит только из двух элементов. Один элемент не может составлять усуль.



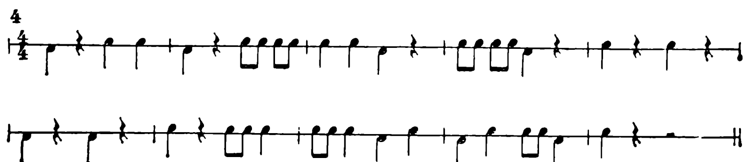
Он более протяженный и ритмически усложненный. Музыка Пешрава продолжительностью 4—5 минут обычно развертывается в умеренном темпе.

Усуль Мухаммаса еще сложней и протяженней:

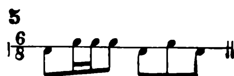


Мухаммасы обычно длятся 7—8 минут. Их музыка отличается весомостью и масштабностью. Они как бы возвращают слушателя в атмосферу первоначального медленного, сосредоточенного звучания.

Общая тенденция усложнения структуры усуля и возрастания его протяженности достигает наивысшей точки в частях Сакил. По эмоциональному строю они сродни Мухаммасу:



Заключительная часть Уфар — небольшая (2—3 минуты), игривого, танцевального характера пьеса — отличается от предшествующих частей по своей метроритмической структуре. Основной усуль Уфара предстает в многочисленных ритмических вариантах. Они очень близки фольклорным первоистокам:



В некоторых макомах встречаются и другие названия частей, например, части Самои, Фохтий Зарб в макоме Дугох, Хафиф в макоме Сегох. Однако они не обладают какими-либо новыми признаками по сравнению с частями, объединенными названием Пешрав, и, по существу, являются теми же Пешравами, имеют аналогичное с ними метроритмическое строение и усуль. Таким образом,

подобное различие в названиях частей носит чисто внешний характер.

Кроме того, в одном макоме возможно наличие нескольких однородных частей. В этом отношении представляют исключение лишь крайние части разделов: Тани маком и Уфар. Происходит это, по-видимому, потому, что они выполняют строго регламентированные функции: Тани маком — основная, ключевая часть, начинающая цикл, Уфар — часть, завершающая цикл. Дублируются только Пешрав, Мухаммас, Сакил, функции которых не являются столь четкими. Поэтому и количественное различие этих частей в макомах не нарушает общей драматургии цикла.

Вокальные разделы хорезмских макомов включают части, так же имеющие свои названия. Первая пьеса, как и в инструментальных разделах, повторяет название самого макома или именуется Тани маком, затем следует: Тарона, непосредственно вытекающая из Тани макома, Талкин, Наср, Сувора, Накш и Уфар.

Одноименные части вокальных разделов всех макомов содержат общие усули и сходные ритмические структуры напевов[1]. При этом каждой части макома соответствует определенный круг текстов, отвечающих эмоциональному складу и особенно ритмическому строению напевов.

Первые части инструментальных и вокальных разделов имеют сходный усуль. Обычно он исполняется в медленном темпе, в соответствии с протяженным, размеренным характером напева:



Этот простой по своей структуре усуль в процессе развития вступает в сложное взаимодействие с ритмикой напева. Эмоциональному складу Тани макома соответствуют тексты лирико-философского содержания. Так в начальных частях обычно используются тексты метрической группы аруза Музорае[2], точнее одной из разновидностей этой группы, называемой «Музорае мусаммани ахраби макфуфи махзуф»:

---

[1] Исключение составляют части Тарона и Уфар, ритмическое строение напевов которых не так строго регламентировано.

[2] Аруз — квантитативная система стихосложения, основанная на определенной количественной и качественной (долгой или короткой) последовательности слогов в строках.

7. Мафъ_У _ лу фо _ и _ ло _ ту фо _ и _ ло _ ту

Ҳо _ лу ҳа _ тинг ха _ ё _ ли _ дин э (й) сар _ ви

фо _ и _ лун

гул у _ зор

Как видим, за исключением одного случая с коротким слогом «эй», на который приходится крупная длительность, во всей остальной вокальной партии наблюдается совпадение ритмики стиха и напева. Везде коротким слогам соответствуют мелкие длительности, долгим — более крупные.

Ритмическая структура и усуль следующей части — Талкин — вносит в музыкальное развитие вокального раздела макома своеобразный контраст. В ней применяется усуль ланг (хромой):

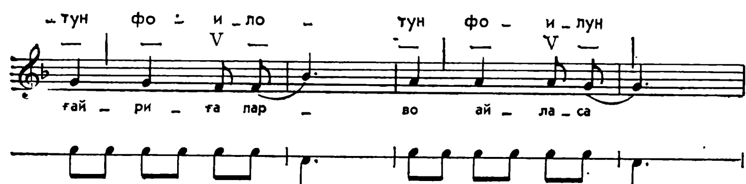
8

В Талкине обычно используются лирические стихи несколько приподнятого, игривого характера, метрическая схема которых представляет собой одну из разновидностей ритма Рамал[1] — «Рамали мусаммани махзуф». Структура стиха в этих случаях полностью совпадает с ритмикой напева:

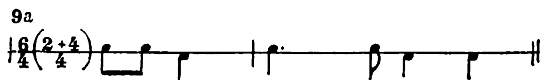
9. Фо _ и _ ло _ тун фо _ и _ ло _

Кўнг_лим ўр _ так _ сун а _ гар
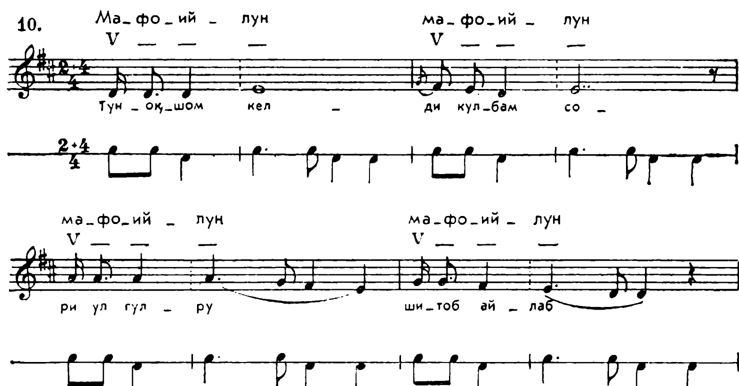
[1] Музорае, Рамал, Хазадж — названия метрических групп аруза, распространенных в тюркоязычной и персоязычной поэзии.
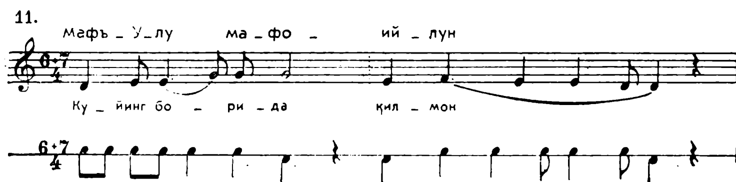


Мерному, уравновешенному характеру Н а с р а соответствует его усуль, заметно отличающийся от усуля предшествующих частей:

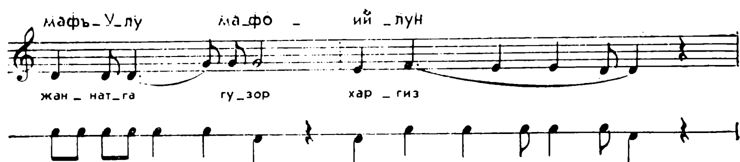


Текстами Насра, как правило, служат стихи, сложенные в ритме Хазадж — «Хазаджи мусаммани солим», также совпадающем с ритмикой напева:



Другая разновидность Хазаджа — «Хазаджи мусаммани ахраб» — в большинстве случаев составляет ритмическую основу текстов частей С у в о р а, производной от Тани макома или Насра. Усуль и метроритмическая структура частей Сувора — самые сложные в вокальном разделе:





Единство ладовой основы макома выражается в том, что в каждом цикле ладовые структуры его составных частей представляют в целом некую монолитную систему[1]. Исходную ключевую позицию в ладовой системе цикла занимает ладообразование начальной части — Тани макома. В ней как бы экспонируется звукоряд лада, намечаются главные очертания его внутренней организации. Таким образом в начальной части уже заложено ядро всей ладовой системы данного макома.

В последующих частях осуществляются следующие этапы ладового развития. Сначала происходит дальнейшее утверждение намеченного основного звукоряда и контуров ладовой организации. Затем при сохранении ладовых устоев начинается изменение звукоряда. Далее при сохранении общего звукоряда происходит изменение функций устоев, и наконец, преобразуется сам звукоряд и функции его опорных ступеней.

В Хорезме первым макомом является Рост[2], в отличие от бухарского цикла, начинающегося с макома Бузрук. Хотя это различие является чисто внешним, тем не менее оно возникает в результате неодинакового толкования значения каждого макома. Известно, что у многих народов Востока Рост считается родоначальником макомов — «уммул макам» (буквально «мать макомов»). И Дарвиш Али Чанги отмечает, что Рост — первый маком, который будто бы сохранился со времен Адама[3]. Да и в учении о ладах

---

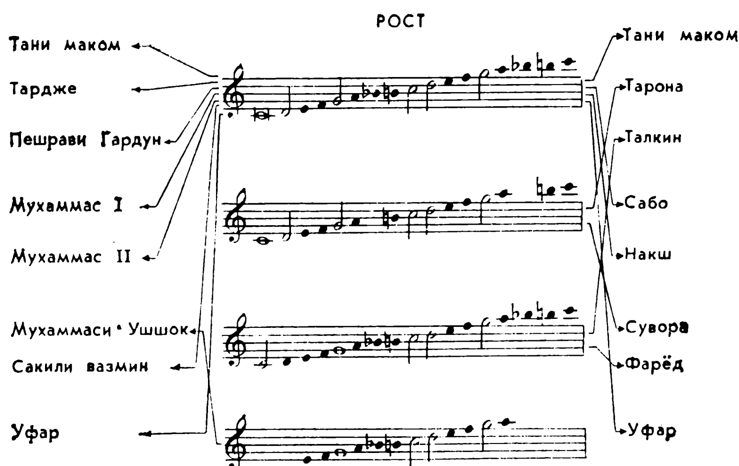
[1] Еще с давних времен в исполнительской традиции макомов утвердилось представление о наличии определенной ладовой закономерности в макоме. Исполнителю хорошо известно, что каждый маком имеет свою главную ступень (п а р д а) и соответствующую настройку танбура — ведущего инструмента в исполнении макомов. Перед исполнением макомисты производили не только необходимую настройку струн (первая и третья в унисон, вторая соответственно в макоме Рост — на квинту, в Наво — на секунду, в Бузрук, Дугох, Сегох и Ирок — на кварту), но и тщательно устанавливали лады-перемычки на дасте (шейке) инструмента. Исполнители при этом исходили из ладовой основы каждого макома.

[2] Рост — в переводе означает прямой, ровный.

[3] Дарвиш Али Чанги — бухарский музыкант и теоретик XVII в., автор известного трактата о музыке. См.: Д а р в и ш А л и Б у х о р и. Трактат о музыке. — Ташкент, 1946.

теоретики Востока называют Рост «совершенным из совершенных».

Ладовая основа хорезмского макома Рост закладывается в его первой части — Тани маком. Затем она по-разному рассредотачивается в последующих частях цикла:



Второй маком — Бузрук[1] — отличается широтой и масштабностью. Кажется, что он весь выдержан в величавых тонах. Действительно, этим качеством отличается большинство его составных частей, таких, как Мухаммас, Сакил, Талкин, Насруллои, от аналогичных частей других макомов.

Ладовая основа всего Бузрука заложена в структуре лада первых частей инструментального и вокального разделов. Причем ладовая организация этих частей неодинакова, поскольку вариантность III ступени (составляющая одну из характерных особенностей данной ладовой системы) проявляется в них по-разному:

---

[1] Бузрук — в переводе великий, величавый.

БУЗРУК

Тани маком — Тани маком
Пешрав — Тарона I
Мухаммас — Тарона II
Сакили Ислимхоний — Тарона III
Сакили Султон — Насруллои
Сакили Ниязходжа — Талкин
Уфар — Сувора
Уфар

Маком Наво[1] выделяется в хорезмском цикле макомов необычайной популярностью и близостью к народным первоистокам. Известно, что инструментальные части макомов могут исполняться или ансамблем или солистом. Постоянными инструментами макомного ансамбля в Хорезме являются танбур, гиджак, най, буламан, чанг, дойра. Солистом, как правило, выступает танбурист. Отдельные части макомов играют и на других инструментах — сурнае, дутаре, что прежде всего относится к макому Наво, близкому к фольклорным первоистокам. Тесная связь с народным музицированием выражается в пестроте и широте ладовой сферы макома Наво.

Ладообразование начальной части макома Наво имеет примечательную особенность, отличающую ее от аналогичных частей других макомов. Опорный тон *до*[1], расположенный ниже основного центра ладовой системы, — *ми-бемоль*[1]. Будучи опорным и находясь в самом низу звукоряда, он в известной степени «соперничает» с главным усто-

---

[1] Наво — в переводе мелодия, мелодичный.

ем. Если учесть, что в узбекской музыке тоника обычно занимает нижнее положение в звукоряде и что, следовательно, остальные устои располагаются выше нее, тип ладовой организации начальной части макома Наво покажется оригинальным:

НАВО

Тани маком
Пешрав I
Пешрав II
Пешрав III
Пешрав IV
Пешрав Занджири
Катта Мухаммас
Мухаммаси Баёт
Сакил
Нимс сакил
Уфар
Тани маком
Тарона
Талкин
Ораз
Накш
Фарёд
Уфар

Маком Дугох[1] отличается ярко выраженным лирическим, глубоко эмоциональным содержанием. Ядро, первооснова ладовой системы цикла здесь, так же как и в других макомах, закладывается в начальной части Тани маком:

---

[1] Дугох — можно перевести как вторая ступень, второй лад. Ду — два, гох — место, ступень, лад.

ДУГОХ

Тани маком
Пешрав
Зарбул фатх
Самои
Мухаммас
Сакили Ашкулло
Уфар

Тани маком
Тарона
Чоргох
Сувора
Накш
Уфар

Маком Сегох[1] как бы развивает образно-эмоциональное содержание, намеченное в макоме Дугох.

Музыка этого макома звучит экспрессивно, с еще большим накалом, что находит свое выражение в более изощренной ладово-интонационной структуре макома Сегох:

СЕГОХ

Тани маком
Хафиф
Мухаммас I
Мухаммас II
Сакили Бастанигор
Уфар

Тани маком
Тарона
Талкин
Сабо
Наврузи Хоро
Сувора
Накш
Уфар

[1] Сегох — третья ступень, третий лад. Се — три, гох — место, ступень, лад.

Что касается макома Ирок, то в хорезмском цикле он сохранился не полностью. Имеющиеся отдельные части инструментального раздела не дают полного представления о ладовой системе макома в целом.

Таковы в общих чертах ритмические и ладовые основы хорезмских макомов, которые следует учитывать исследователям, приступающим к аналитическому описанию того или иного макома. При этом, опираясь на два ведущих параметра художественной формы макома — пространственный (звуковысотный, ладоинтонационный) и временно́й (метроритмический), — следует постоянно помнить об их тесном диалектическом единстве.

А. Хашимов

ЛОКАЛЬНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ «ДВЕНАДЦАТИ УЙГУРСКИХ МУКАМОВ»

Уйгурский народ, как и другие народы Востока, является одним из древнейших народов, создававших в течение многих веков свою богатую самобытную культуру.

Археологические изыскания ученых и сохранившиеся письменные источники свидетельствуют о высоком уровне развития древней и средневековой уйгурской поэзии, живописи, архитектуры и музыкальной культуры. Так, настенные росписи с изображением музыкальных сюжетов и музыкантов, играющих на арфе, у́де, каноне, чанге, равабе, найе, карнае, нагаре, думбаке и т. д., найденные на развалинах Минг‘уй[1] и Идикута[2], памятники средневековой уйгурской литературы и бытующие легенды дают представление о разносторонней музыкальной жизни уйгурского народа той отдаленной эпохи[3].

В музыкальном наследии уйгурского народа, наряду с богатым и самобытным фольклором, важное место занимает и профессиональная ветвь музыкального творчества устной традиции, представленная разнообразными жанрами и формами. К ним следует отнести мукамы, санамы, дастаны и другие мелодически и композиционно развитые вокальные и инструментальные произведения. Центральное место среди произведений такого рода занимают мукамы — крупные циклические вокально-инструментальные произведения.

К числу ценнейших памятников уйгурской материальной и духовной культуры принадлежит и «Двенадцать уйгурских мукамов» — ведущий жанр национального про-

---

[1] Минг'уй — (тысячи домов) — пещерные дома в окрестностях Кизила, Кумбаша, Кучарской долины (V—VIII вв.).

[2] Идикут — развалины столицы древнеуйгурского государства вблизи Астан, Турпанского оазиса.

[3] См., например, кн.: Он икки мукам (тексты). — Алма-Ата, 1970.

фессионального творчества устной традиции. Создаваемые на протяжении многих веков на основе лучших традиций народной музыки, мукамы — результат творчества уйгурских бастакаров. Возникнув в условиях музыкальной культуры бесписьменной традиции, мукамы из поколения в поколение передавались из уст в уста, и в течение длительного времени не могли не претерпевать определенных изменений.

Уйгурские мукамы в широком плане представляют составную часть мукамата, распространенного у многих народов Среднего и Ближнего Востока. Изучение их, таким образом, дает возможность не только ознакомиться с особенностями конкретного памятника музыкальной культуры уйгуров, но и расширить наши представления о мукамате в целом. Эта достаточно сложная проблема в настоящее время находится в начальной стадии изучения. Исследование уйгурских мукамов сопряжено со многими трудностями, например, с отсутствием достоверных нотных записей мукамов, скупостью исторических и теоретических сведений, разобщенностью бытующего музыкального материала и т. д.

В 1960 году в Пекине было издано двухтомное собрание нотных записей «Кашгарских мукамов». Однако названное издание никак не может считаться образцом записи уйгурских мукамов. Непонимание национальной специфики уйгурских мукамов повлекло за собой ряд серьезных неточностей в музыкальных расшифровках. В предисловии сборника также были допущены большие неточности и ошибки, касающиеся теоретического обоснования мукамов, истории их развития, традиций исполнения и т. д. Кроме того, в собрании „Кашгарских мукамов" отсутствовали поэтические тексты.

Важным историческим событием в деле культивирования и изучения «Двенадцати уйгурских мукамов» явилось создание уйгурского ансамбля мукамистов при Государственном комитете радиовещания и телевидения Совета Министров УзССР. В 1970 году были записаны «Илийские мукамы» — одна из разновидностей «Двенадцати уйгурских мукамов» — с участием мукамистов старшего поколения: учеников прославленного исполнителя «Илийских мукамов» Рози танбура, Нурмухаммед Насира, Маттайр Хасана, ныне покойного Кадир-Рози (Мухаммедова) и других. Записи «Илийских мукамов» в исполнении уйгурского ансамбля, после неоднократных общественных обсуждений и уточнений в Алма-Ате и Ташкенте послужили основой для трех пластинок с записями мукамов Рак, Чаббият

и Мушавирак, выпущенных в свет накануне Международного музыковедческого симпозиума в Самарканде.

В Алма-Ате в 1970 году издательством «Жазуши» были изданы поэтические тексты „Кашгарских мукамов".

В Узбекистане систематическое и серьезное изучение уйгурских мукамов, в частности „Илийских мукамов", и широкое развертывание собирательской работы началось в Ташкентской государственной консерватории имени Мухтара Ашрафи с открытием кафедры восточной музыки. Сейчас эта работа продолжается в отделе музыки научно-исследовательского Института искусствознания имени Хамзы при Министерстве культуры УзССР. В настоящее время сделаны нотные записи шести мукамов: Рак, Чаббият, Сегах, Чаригах, Панджигах и Узхал, которые готовятся к печати.

Настоящая статья является своего рода первой попыткой научного описания «Двенадцати уйгурских мукамов», в частности их разновидности — „Илийских мукамов".

В течение многих лет автор данной статьи общался с такими известными исполнителями „Илийских мукамов", как Рози танбур Азам оглы, Сайдулла Рахмутулла, Турсун танбур, Махмутджан чангчи, Хусанджан Джами, Курбан Умар, Бара Ахун, Худаберди чангчи, Абликим Абдулла и другие. Он не только слушал их и изучал их исполнительские традиции, но и сам участвовал в исполнении мукамов. В процессе такого рода общения с видными музыкантами и знатоками уйгурских мукамов у автора со временем накопились собственные соображения, касающиеся оценки теоретических и исторических основ уйгурских мукамов в целом. В данной статье автор попытался ввести в научный обиход наиболее важные наблюдения над структурой и общим характером уйгурских мукамов, стараясь указать на их связь с музыкальной практикой уйгурского народа.

В настоящее время у уйгуров бытуют два принципиально отличающихся друг от друга цикла «Двенадцати уйгурских мукамов»: „Кашгарский"[1] и „Доланский"[2].

---

[1] Кашгарские мукамы бытуют, в основном, в южных районах Восточного Туркестана.

[2] Доланские мукамы распространены в западной части пустыни Такли-Макан-Маркети, Маралбеши, Корле и Чарлике. Хотанские мукамы распространены в юго-восточной части Восточного Туркестана.

Различие между ними касается как трактовки цикла и его составных частей, так и ладоинтонационных и метроритмических основ, структурных и композиционных принципов и т. д. Например, если „Кашгарские мукамы" имеют определенные названия: Рак, Чаббият, Мушавирак, Чаригах и т. д., то „Доланские мукамы" определяются лишь порядковыми номерами, например, Биринчи мукам (первый мукам), Иккинчи мукам (второй мукам) и т. д. — до двенадцатого мукама.

Каждый из „Доланских мукамов" образует цикл из пяти частей, называемых Мукамбеши, Чакма, Санам, Салика, Саларман. „Доланские мукамы" очень мало изучены. До сих пор мы не располагаем ни нотными, ни магнитофонными их записями. Имеются лишь живые носители этой жанровой традиции (т. е. исполнители „Доланских мукамов", включая сюда и исполнителей отдельных их частей), а также некоторые разрозненные сведения о последовательности частей каждого мукама с указанием их названий.

Пока нам неизвестно, бытуют ли какие-либо варианты, возникшие на основе „Доланских мукамов". Широко известны „Илийские" и „Хотанские мукамы", которые в своих истоках обнаруживают тесные связи с „Кашгарскими". Это подтверждается сходством не только названий мукамов, но и самого музыкального материала, метроритмических и ладовых основ этих циклов.

Вместе с тем между этими циклами мукамов имеются и существенные различия. Так, например, мукам Мушавирак, который является третьим в Кашгарском цикле, в Илийском считается одиннадцатым, и, напротив, мукам Сегах, являющийся третьим в Илийском цикле, считается одиннадцатым в Кашгарском[1]. Или, например, такая деталь: двенадцатый мукам Кашгарского и Хотанского циклов, называемый Ийрак, в Илийском не значится, в свою очередь двенадцатый мукам Илийского цикла — Хусайни — отсутствует в Кашгарском и Хотанском циклах.

Сравнение четырех названных видов «Двенадцати уйгурских мукамов» приведено в следующей схеме:

---

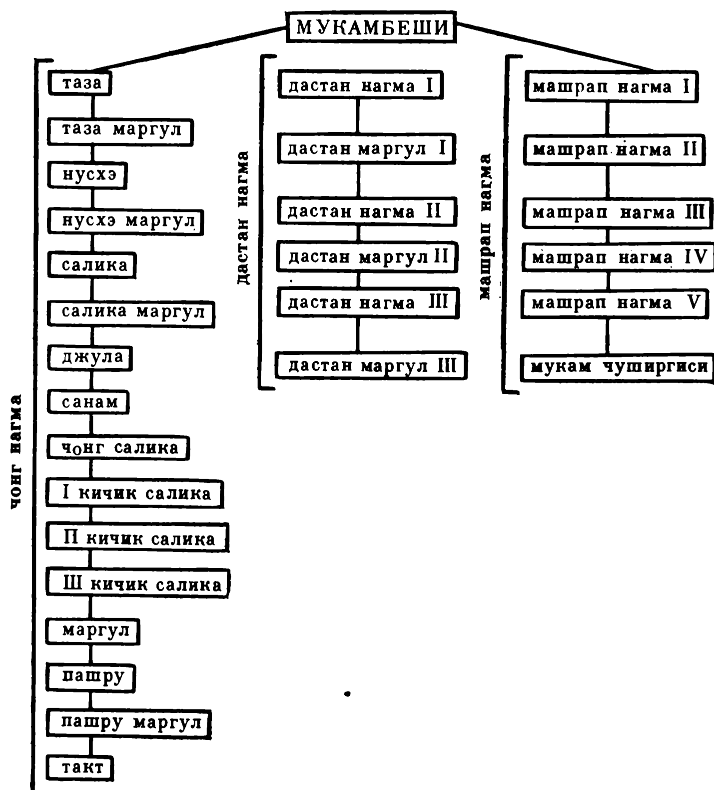
[1] То, что мукам Сегах является третьим в Илийском цикле, подтверждают крупнейшие в прошлом знатоки и исполнители Илийских мукамов: Рози танбур Азам оглы, Зикри Алпатта и их ученики, ныне здравствующие илийские мукамисты старшего поколения Маттайр Хасан, Нурмухаммед Насир и другие.

№	Кашгарский	Илийский	Хотанский	Доланский
1	Рак	Рак	Рак	Биринчи мукам
2	Чаббият	Чаббият	Чаббият	Иккинчи мукам
3	Мушавирак	Сегах	Мушавирак	Учинчи мукам
4	Чаригах	Чаригах	Чаригах	Туртинчи мукам
5	Панджигах	Панджигах	Панджигах	Бешинчи мукам
6	Узхал	Узхал	Узхал	Алтинчи мукам
7	Аджам	Аджам	Аджам	Йеттинчи мукам
8	Ошак	Ошак	Ошак	Сэккизинчи мукам
9	Баят	Баят	Баят	Токкизинчи мукам
10	Нава	Нава	Нава	Онинчи мукам
11	Сегах	Мушавирак	Сегах	Онбиринчи мукам
12	Ийрак	Хусайни	Ийрак	Ониккинчи мукам

Каждый из двенадцати мукамов представляет монументальный цикл, состоящий из нескольких разделов, объединенных в одну ладовую систему.

Наиболее широко распространен «Кашгарский» цикл «Двенадцати уйгурских мукамов». Каждый из мукамов представляет собой цикл, состоящий из вокальных, инструментальных, танцевальных пьес, и подразделяется на четыре раздела: Мукамбеши (начало мукама), Чонг нагма (большая нагма), Достан нагма (название третьего раздела) и Машрап нагма (название заключительного раздела). Если в каждом мукаме по одному Мукамбеши, то в каждый из остальных трех разделов входит по нескольку пьес, имеющих свои специальные названия. В целом двенадцать мукамов «Кашгарского» цикла включают в себя около 350 вполне законченных пьес.

Различие между „Илийскими", „Хотанскими" и „Кашгарскими мукамами" сказывается и в их композиционной структуре. Так, например, в „Илийском мукаме" отсутствует раздел Чонг нагма, весьма характерный для „Кашгарских мукамов", а в „Хотанском", напротив, имеется один только раздел Чонг нагма и отсутствуют остальные два: Дастан нагма и Машрап нагма. Приводим следующую схему последовательности частей мукама «Мушавирак» из цикла „Кашгарских мукамов":



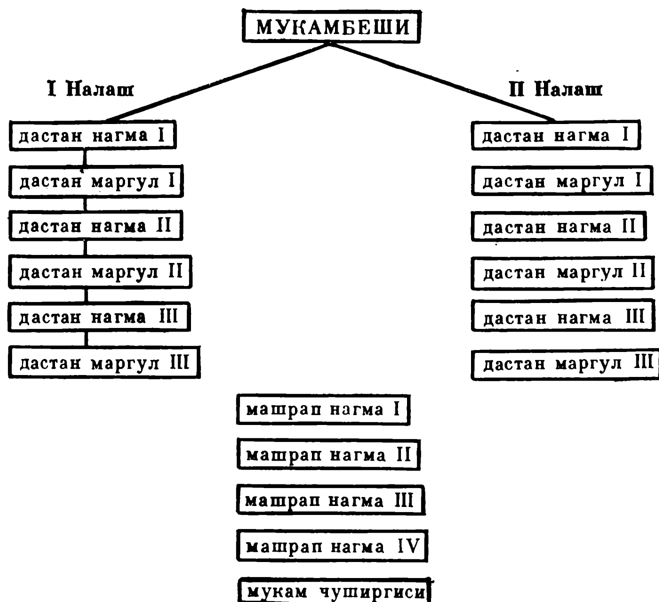
Остановимся подробнее на „Илийской" разновидности «Двенадцати уйгурских мукамов», как на наиболее освоенной по сравнению с другими разновидностями, поскольку уже в течение многих лет ведутся серьезные работы по восстановлению именно „Илийских мукамов".

Илийская долина — один из живописных районов — расположена в северо-западной части Восточного Туркестана. С давних времен здесь, на берегах реки Или, вели оседлую жизнь уйгуры. В этой долине расположен ряд уйгурских городов: Кульджа, Суйдун, Мазар, Кура, Вайс и другие. Издавна культурным центром был г. Кульджа, который в древности называли «Кичик баласагун», то есть «Маленький баласагун».

В XVIII столетии в долину реки Или были насильственно переселены маньчжуро-китайскими захватчиками

уйгуры, проживающие в Кашгаре. С их переселением стали культивироваться новые народные обряды, происходило смешение различных этнических групп уйгурского народа. Это сказалось и на музыкальной культуре. Именно здесь возникли „Илийские мукамы". Они основывались на лучших музыкальных традициях местного стиля и впоследствии получили самостоятельное развитие. В Илийском цикле каждый мукам в отдельности состоит из вокальных, инструментальных и танцевальных пьес и делится на три раздела: Мукамбеши, Дастан нагма и Машрап нагма. Если Мукамбеши состоит только из одной развернутой сольной вокальной пьесы, свободной метроритмической организации, то два остальных раздела состоят из нескольких законченных самостоятельных пьес, которые имеют свои специальные названия и «упорядоченную» метроритмическую основу.

Все „Илийские мукамы", за исключением мукама Узхал одинаковы по своему строению и форме. Мукам Узхал выделяется тем, что его раздел Дастан нагма имеет две группы вокально-инструментальных пьес — налаш I и налаш II, каждая из которых в отдельности тождественна по своему строению Дастан нагма других мукамов. Приводим следующую схему мукама Узхал:



Назовем основные черты, отличающие мукамы „Илийского” цикла от мукамов более объемного „Кашгарского” цикла:

1. Отсутствие в „Илийском” цикле двенадцати мукамов, обязательного в „Кашгарском” цикле мукама Ийрак и, напротив, наличие в „Илийском” цикле мукама Хусайни, отсутствующего в „Кашгарском”.

2. Отсутствие в мукамах „Илийского” цикла раздела Чонг нагма, обязательного для каждого мукама „Кашгарского” цикла.

3. Несовпадение мелодико-интонационной основы в одинаковых разделах одноименных мукамов „Илийского” и „Кашгарского” циклов:

МУКАМ ЧАББИЯТ разд. **Дастан Маргул I**, **(Кашгарский цикл)**

1 Кн. Оникимукам, с. 89



МУКАМ ЧАББИЯТ разд. Дастан маргул I, (Илийский цикл)

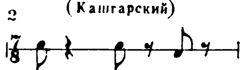
Запись А. Хашимова



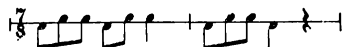
4. Несходство усулей в соответствующих частях одноименных мукамов:

МУКАМ РАК разд. **Дастан нагма II**
(Кашгарский)

2



МУКАМ РАК разд. **Дастан нагма II**
(Илийский)



5. Несоответствие поэтических текстов в одинаковых разделах одноименных мукамов „Илийского” и „Кашгарского” циклов.

6. Отличия в манере исполнения одноименных мукамов обоих циклов, связанные с диалектными особенностями уйгурских поэтических текстов, а также с особенностями локальных исполнительских стилей, в частности, с той

или иной степенью импровизационной свободы в музыкальном изложении раздела Мукамбеши и т. д.

7. Опора на разные инструменты при исполнении раздела Мукамбеши в „Кашгарском" и „Илийском" циклах (в „Кашгарском" цикле таким инструментом является сата, в „Илийском" — танбур).

8. Различные составы инструментального ансамбля при исполнении разделов одноименных мукамов обоих циклов. Так, например, в „Кашгарском" цикле во всех разделах мукама, кроме Мукамбеши, большую роль играет дап (дойра), в то время как в „Илийском" цикле при исполнении раздела Дастан нагма дап отсутствует.

Раздел Мукамбеши, с которого обычно начинается мукам, как бы задает тон всему мукаму, определяет его интонационно-образный строй в целом. В Мукамбеши содержится тематическое зерно и ладовая основа всего цикла. Мукамбеши начинается с эмоционально-возбужденных речитативных интонаций, его мелодический склад и музыкальная фразировка определяются интонациями человеческой речи. Композиционная масштабность этого раздела во многом связана со свободной импровизационной манерой музыкального высказывания. Мукамбеши — единственный раздел мукама, в котором отсутствует усуль, поскольку метроритмическая структура этого раздела неупорядочена:

МУКАМБЕШИ ИЗ МУКАМА РАК

3

Запись А. Хашимова

Ишк си рин хиж ри эс ри

на ту ван лар дин су ранг

эйш и лэ иш рэт тэ ри кин ка ми ран
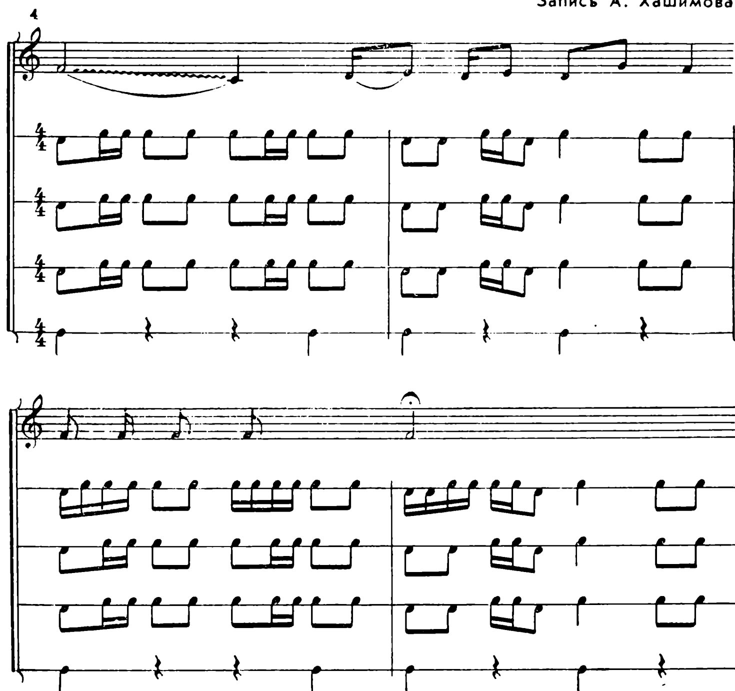
ка ми ран лар дин су ранг

Мукамбеши исполняется, как правило, солирующим певцом в сопровождении илийского танбура. Исполнитель Мукамбеши должен обладать голосом широкого диапазо-

на и высоким певческим мастерством. Певец должен сочетать в себе необходимые знания в области музыки и поэзии, а также играть на разных музыкальных инструментах. Исполнение данного раздела предполагает владение искусством импровизации. Некоторые певцы создают порой собственные исполнительские варианты Мукамбеши.

Мукамбеши часто исполняется и вне мукамного цикла, как самостоятельная инструментальная пьеса для танбура или для сурная. Оба инструментальных варианта Мукамбеши значительно разнятся между собой. О танбурном варианте в народе говорят «нахун килиш», то есть «игра с нахуном» (плектром), в которой используют особые исполнительские приемы: своеобразные форшлаги, глиссандо, репетиции и другие, отсутствующие в вокальном варианте. В основе сурнайного варианта лежит свободная импровизация, звучание солирующего сурная поддерживается ансамблем ударных инструментов: Б а ш н а г а р а (главная нагара), У т т у р а н а г а р а (средняя нагара), А я к н а г а р а (буквально — замыкающая нагара) и одного Д у м б а к а (инструмент типа литавр):

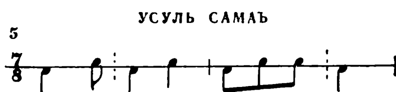
Запись А. Хашимова



Второй раздел „Илийских мукамов" называется Дастан нагма. В отличие от Мукамбеши, он состоит из нескольких вокальных (нагма) и инструментальных (маргул) частей, представляющих собой вполне завершенные пьесы с упорядоченной метроритмической основой. В качестве поэтических текстов этого раздела используются стихи из эпических дастанов, отсюда и название раздела — Дастан нагма. Число инструментальных частей — маргул, соответствует количеству вокальных частей — нагма. Иными словами, каждой вокальной пьесе — нагма — соответствует инструментальная пьеса — маргул. Маргул, являющийся логическим продолжением нагма, и имея с ней интонационную метроритмическую связь, в известном смысле ее дополняет. Об этом свидетельствуют и их названия, как, например, Дастан нагма I, Дастан маргул I, Дастан нагма II, Дастан маргул II и т. д. Кроме того, примыкающие части разделов имеют одинаковые заключительные мелодические построения, называемые Чуширги[1], что способствует достижению тесной спаянности этих частей и цельности цикла в каждом мукаме. Раздел Дастан нагма обычно состоит из трех нагма и стольких же маргулов, в отдельных случаях их число увеличивается до четырех и более. После раздела Дастан нагма следует завершающий раздел мукама, называемый Машрап нагма. Он исполняется всеми участниками ансамбля — певцами, музыкантами и танцорами.

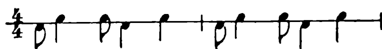
Слово машрап в уйгурском народном быту означает одну из форм вечеринок. В качестве музыкального термина машрап всегда обозначает третий, вокально-танцевальный раздел каждого мукама. Именно в нем находят свое яркое воплощение традиционные уйгурские классические танцы. Этот раздел также состоит из нескольких самостоятельных пьес, называемых Машрап нагма I, Машрап нагма II и т. д. Каждая пьеса раздела Машрап нагма имеет свой характерный усуль. Подчеркнем особое значение усулей Самаъ и Кашгарча, чрезвычайно популярных в уйгурской народной музыке:

УСУЛЬ САМАЪ



[1] Слово «чуширга» означает спад, возвращение к исходному, нисходящему движению и т. д.
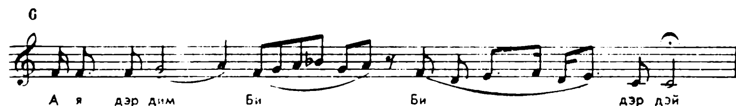
УСУЛЬ КАШГАРЧА



При исполнении Машрап нагма могут быть использованы все виды ударных инструментов — д а п, д у м б а к, н а г а р а, т и в е л б а з, с а п а я, т а ш (к а й р а к) и другие.

В конце самой последней пьесы раздела Машрап нагма звучит маленький фрагмент, называемый Мукам чуширгиси (заимствованный из раздела Мукамбеши и также исполняемый солистом):

МУКАМ ЧУШИРГИСИ



Этим фрагментом завершается весь цикл одного из „Илийских мукамов".

А. Б. Джумаев

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ АБУ АЛИ ИБН СИНЫ

Абу Али Ибн Сина (Авиценна, 980—1037) — великий ученый, энциклопедист и мыслитель средневекового Ближнего и Среднего Востока — внес в мировую науку и культуру выдающийся вклад. Он оставил обширное научное наследие (по приблизительным данным сохранилось свыше 250 его сочинений) во всех известных в его время отраслях знания: философии и математике, психологии и медицине, астрономии, механике и геологии, науке о музыке и лингвистике и многих других. Ибн Сина оказал заметное влияние и на развитие художественной прозы и поэзии Востока[1].

Венцом его жизни и научной деятельности стал капитальный труд по медицине «Канон врачебной науки». Именно он принес Авиценне неувядаемую славу и признание во всем мире.

По глубине научных исследований и синтезирующему охвату явлений Ибн Сина занимает одно из почетных мест в когорте выдающихся мыслителей прошлого. Его научное и философское наследие сыграло исключительно важную роль в истории мировой культуры и во многих положениях не утратило своего значения и в наше время.

Особое место занимает наследие Ибн Сины в истории музыкальной науки Востока. На протяжении всего средневековья он считался вторым авторитетом в этой области знания после своего предшественника выдающегося энци-

[1] Отечественную литературу о жизни и творчестве Ибн Сины см.: Лунин Б. В. Библиографический указатель советской литературы об Абу Али Ибн Сине и изданий его произведений (1918—1978). — Общественные науки в Узбекистане, 1979, № 4, с. 39—62; зарубежная библиография представлена, в частности, в статье из «Энциклопедии ислама»: Goichon A.-M. Ibn Sina. — In: The Encyclopedia of Islam. — Leiden—London, 1971, v. III, p. 941—947.

клопедиста Абу Насра аль-Фараби (ум. в 950 г.). Как и аль-Фараби, он вошел в историю музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока.

Уже более полувека наследие Ибн Сины в области музыкальной науки (прежде всего его теория музыки, описание инструментов и некоторые другие вопросы) привлекает внимание зарубежных и советских исследователей[1]. Однако его музыкально-эстетические взгляды все еще недостаточно изучены и не стали предметом специального исследования. Восполняя в некоторой степени этот пробел, мы в настоящей статье попытаемся дать о них общее представление, остановившись кратко на наиболее интересных идеях. При этом попытаемся выявить связь музыкально-эстетических идей Авиценны с его общими философско-методологическими концепциями, уделив особое внимание одной из центральных проблем в изучении его эстетики — взглядам Ибн Сины на общественную функцию музыки, на ее место и роль во взаимоотношениях людей.

Одной из главных заслуг Ибн Сины в области теории музыки считается его учение о чистом строе, в котором справедливо усматривают предвосхищение некоторых положений теории музыкального строя, получивших разработку в Европе несколькими веками позднее (в трудах Царлино и Фольяни в XIV веке). Ибн Сина значительно развил уже сложившиеся к его времени в сочинениях аль-Кинди, аль-Фараби и других ученых такие традиционные темы музыкальной науки Востока, как учение о ритме, о взаимоотношениях системы классического восточного стихосложения аруз с ритмометрической основой музыки, учение о мелодических перемещениях, о сочинении мелодии.

Глубина его теоретических обобщений прочно покоится на многообразном и богатом традициями музыкальном искусстве народов Среднего и Ближнего Востока. Это обстоятельство обусловило то, что музыкально-теоретическая система Ибн Сины — это не только дальнейшее развитие науки о музыке, но и наиболее достоверный источник изучения художественно-эстетических закономерностей музыкальной практики его эпохи.

Теория музыки Ибн Сины в той ее части, которая наиболее непосредственно отражает музыкальную практику, суть теория музыкального искусства, с характерной для нее ориентацией на конкретный музыкальный материал.

---

[1] Сведения об изучении музыкальной науки Ибн Сины см. в нашей статье: О музыкально-эстетических взглядах Ибн Сины. — Общественные науки в Узбекистане, 1979, № 6, с. 29—36.

Так, стройное учение о ритме Ибн Сины опирается на наиболее яркие примеры из музыкальной практики, на известные еще у Фараби восемь основных ритмов — формул (хазадж, хафиф аль-хазадж, рамаль и другие), с учетом, однако, качественных изменений, происшедших в практике его времени. В учении о сочинении мелодии, наряду с обобщающими теоретическими положениями, содержатся чисто практические нормативного характера рекомендации по созданию совершенной (по представлениям того времени) мелодии. Здесь Ибн Сина, к примеру, рассматривает мелизматические украшения мелодии (тар'ид, таркиб, тавсил и другие), которые, как известно, составляют одну из ярких эстетических черт в музыке народов Востока.

Некоторые сугубо теоретические положения Ибн Сины (определение звука, звуковысотность, природа консонанса и диссонанса, звуковая и ладовая системы и многое другое) повлияли на дальнейшее развитие теории музыки и стали предметом исследования в трудах таких известных ученых-музыкантов Среднего Востока, как Сафиуддин Урмави (ум. в 1294 г.), Махмуд Ширази (ум. в 1310 г.), Абдулкадыр Мараги (ум. в 1435 г.).

В целом, музыкально-теоретическая сторона учения Ибн Сины — глубоко оригинальное и выдающееся явление в истории музыкальной науки Востока, занимающее одно из существенных мест в процессе ее становления и расцвета.

То новое, что внес Ибн Сина в средневековую музыкальную эстетику Востока, связано с проникновением музыкальной эстетики в философию и, в свою очередь, с философским обоснованием музыкальной эстетики. Это прежде всего включение музыки, как одного из видов гармонии, в общеэстетическую теорию, объясняемую Ибн Синой с позиций неоплатонической философии. А далее — обоснование воспитательного значения музыки в концепции гармонического развития личности.

Признавая философский характер музыкальной эстетики Ибн Сины, тем не менее нельзя согласиться с существующим мнением о том, что ученый исследовал музыку лишь с точки зрения философии, поскольку не был музыкантом-практиком, и, следовательно, в вопросах музыки стоял ниже, чем Фараби[1]. Если вопрос о том, был ли Ибн Сина музыкантом-практиком, пока еще невозможно решить

---

[1] Бинеш Таки. Та'ликат. Мараги. Макасид аль-алхан. — Тегеран, 1966, с. 173 (на перс. яз.).

окончательно, то уже можно утверждать, что в своих трудах он последовательно отразил уровень музыкальной практики своего времени, а его музыкально-эстетические взгляды сформировались под ее непосредственным воздействием.

Уроженец Средней Азии (селение Афшана близ Бухары), Ибн Сина естественно не мог не испытывать с детских лет благотворного влияния музыкальной культуры народов этого региона и сопредельных культур Ирана и Хорасана (а также и арабских стран). Свидетельством сказанному могут служить приведенные Ибн Синой данные (в разделе о музыке из «Книги исцеления») о состоянии музыкальной культуры, его постоянные апелляции к мнению музыкальных практиков, традициям своего времени[1] и, в особенности, тонкие наблюдения над циклическими жанрами той эпохи «Хусраванийат» и «Фарсийат»[2]. Они могли быть сделаны человеком, имевшим непосредственное отношение к музыкальной практике или же превосходно знавшим ее особенности.

Видимо, именно близость к живой звучащей музыке и определила то обстоятельство, что музыкальной эстетике Ибн Сины присущи черты эмпиричности и нормативности. Они выразились в пристальном внимании к практическим вопросам музыки, в стремлении определить (зачастую конкретный) критерий совершенного, непосредственно обобщить накопленный художественной практикой эстетический опыт. Эта сторона музыкально-эстетического наследия Авиценны прямо связана с традициями Фараби, значение которых у последнего выражено более определенно и весомо.

Необычайно широк диапазон музыкально-эстетических идей Ибн Сины: от трактовки музыки как одного из видов гармонии в философско-эстетической концепции до обоснования применения ее как средства терапии в медицине. Подобный диапазон идей, однако, не только не создает эклектического впечатления, но, напротив, воспринимается как свидетельство цельности и удивительной для средневековья взаимосвязанности основных положений учения. Можно назвать несколько основных факторов, способствующих этому. Во-первых, общая гуманистическая основа и направленность музыкально-эстетических взглядов Ибн Сины. Какую бы идею он ни выдвигал, в

---

[1] Ибн Сина. Аш-Шифа. — Каир, 1956, с. 56, 92 и др. (на арабск. яз.).

[2] Там же, с. 97—98.

центре ее всегда находится человек с его жизненными интересами: будь то теория происхождения музыки, в основе которой — мысль о необходимости духовного общения между людьми; или музыкальная терапия, где музыка подчинена задаче излечения человеческих недугов.

Вторым существенным фактором, связанным с первым, является последовательно проводимый Ибн Синой подход к музыке, основанный на опыте человеческого слухового восприятия. Он сыграл немаловажную роль в выработке научных основ музыкальной эстетики и определил критическое отношение Ибн Сины к некоторым теориям, происходящим из античной Греции и распространенным на Востоке в эпоху мыслителя. Так, Ибн Сина, как и аль-Фараби, подверг сокрушительной критике некоторые положения пифагорейского учения и его последователей[1]. Таким образом, музыкально-эстетическая мысль Авиценны явилась продолжением на углубленной философской основе традиций Фараби и разработкой новых идей, составивших наиболее прогрессивное завоевание музыкальной эстетики периода IX—XII веков.

Из специальных трудов Ибн Сины, посвященных музыке, широко известны и доступны следующие[2]: «Свод наук о музыке» («Джавами илм аль-мусики) из многотомного энциклопедического сочинения «Книга исцеления» («Китаб аш-шифа»); раздел о музыке из «Книги спасения» («Китаб ан-наджат») и раздел о музыке из «Книги знания» («Донишнома»)[3].

Первые два написаны на арабском языке, а последний — на дари (новоперсидском). Разделы о музыке из «Наджат» и «Донишнома» очень маленькие по объему, а по содержанию повторяют в кратком виде «Свод науки о

---

[1] Ибн Сина. Указ. соч., 3—4; Музыкальная эстетика стран Востока. — М., 1967, с. 277—278 (пер. А. В. Сагадеева).

[2] О сочинениях Ибн Сины в области музыкальной науки см.: Юсуф Закирийа. Ибн Сина и его сочинения о музыке. Введение. — В кн.: Ибн Сина. Китаб аш-Шифа, с. 35—39. До наших дней не дошли два его сочинения о музыке: «Введение в искусство музыки» («Аль-мадхал ила сина'т аль-мусики») и «Книга атрибутов» («Китаб аль-лавахак»). О последней Ибн Сина упоминает в «Своде науки о музыке». См.: Аш-Шифа, с. 18, 152.

[3] Ибн Сина. Китаб аш-Шифа. Ар-Рийадийат. 3 — Джавами илм аль-мусики. — Каир, 1956 (Подготовка текста и введение Закирийа Юсуфа, предисловие и редакция Ахмада эль-Ахвани и Махмуда эль-Хефни. Далее — Аш-Шифа); el-Hefny M. Ibn Sina's Musiklehre. — Berlin, 1931 (далее — Наджат). Ибн Сина. Математические главы «Книги знания». — Душанбе, 1967, с. 125—141 — раздел о музыке (далее Донишнома).

музыке», так как они написаны позднее, на его основе[1]. Кроме того, эти два маленьких раздела о музыке идентичны между собой по содержанию[2]. Сопоставление их между собой и со «Сводом науки о музыке» позволяет утверждать, что они не содержат принципиально новых музыкально-эстетических идей и тем, но расширяют и дополняют некоторые положения последнего[3].

Следует отметить, что раздел о музыке из «Донишнома», как первый из известных в эпоху средневековья трудов по музыкальной науке на новоперсидском языке, сыграл важную роль в развитии научной музыкальной терминологии на персидско-таджикском языке.

Музыкально-эстетические идеи Ибн Сины содержатся также в знаменитом «Каноне врачебной науки», «Трактате о любви» и ряде других сочинений[4]. Характер изложенных в них идей отличается от тех, что сосредоточены в разделах о музыке, сугубо философской направленностью («Трактат о любви») или же непосредственной связью с проблемами воспитания и задачами медицины («Канон врачебной науки»)[5].

Наиболее значительным, с точки зрения наличия музыкально-эстетических идей, является «Свод науки о музыке» из «Книги исцеления». Это самое крупное по объему и многообразное по содержанию сочинение Ибн Сины[6]. Сугубо философско-эстетический характер носит введение «Свода»[7]. В нем содержится критика отдельных учений (в

---

[1] Юсуф Закирийа. Китаб аш-Шифа. Введение, с. 37.

[2] Farmer H. G. A History of arabian music to the XIII-th century. — London, 1929, p. 219; el-Hefny. Op. cit., p. 12—13. При цитировании «Наджат» мы будем давать также соответствующий ему текст из «Донишнома».

[3] Ср.: Китаб аш-Шифа, с. 140, Наджат, с. 98—99, Донишнома, с. 140—141.

[4] Закирийа Юсуф во введении к изданию «Аш-Шифа» (с. 39) называет еще такие сочинения Ибн Сины, содержащие вопросы музыки, как «трактаты по философии и естествознанию», «персидский трактат о пульсе», к сожалению, недоступные нам.

[5] Серебряков С. Б. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви. — Тбилиси, 1975, с. 47—69 (перевод); Ибн Сина. Канон врачебной науки.— Ташкент, 1954, кн. 1.

[6] В использованном нами в качестве источника каирском издании «Свод» занимает 149 страниц среднего формата с подстрочными примечаниями.

[7] Аш-Шифа, с. 3—9; Введение переведено на русский яз. А. В. Сагадеевым. См.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 277—283. Он же обратил внимание на «чисто эстетический характер» введения. См.: Эстетические взгляды арабов эпохи средневековья. — В кн.: Овсянников М. Ф., Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. — М., 1963, с. 52.

частности, пифагорейского этоса и «гармонии сфер»), теория происхождения музыки, учение о музыке, как одном из видов чувственно-воспринимаемой гармонии и т. д. Ибн Сина (как и аль-Фараби, также сосредоточивший основные эстетические положения в вводном разделе своей «Большой книги о музыке») демонстрирует свое отношение к эстетическим проблемам как более общим в теории музыки, образующим до некоторой степени самостоятельную ветвь музыкальной науки.

Основная часть «Свода науки о музыке» делится на шесть разделов, состоящих из неодинакового количества глав (от двух до пяти). В них рассмотрены различные вопросы теории, практики и эстетики музыки. Причем характерна сама последовательность рассмотрения предмета, отражающая общую тенденцию средневековой классификации науки о музыке[1]: от сугубо теоретических вопросов, относящихся, по представлению средневековых авторов, к началам музыки (звук, интервалы, ладовые основы), до непосредственного обобщения музыкальной практики (ритмы, поэзия, учение о мелодии, инструментарий). Вся эта сложная и многообразная система знаний о музыке объединена единым методом исследования, стержнем которого является опыт слухового восприятия. Он выступает основанием таких существенных вопросов, как соотношение теории и практики музыки, критерий допустимого в них и т. д.

Ибн Сина, как и другие мыслители периода восточного ренессанса, оставившие труды по музыкальной науке, непосредственно обращался к сочинениям античных мыслителей. Если в построении некоторых теоретических способов и операций (раздвоение и удвоение интервалов; разделение интервала кварты и т. п.) он ссылается на Евклида и Птолемея[2], то в вопросах методологического и эстетического характера он несомненно находится под влиянием Аристотеля.

Наиболее ощутимо влияние Стагирита в последовательной приверженности принципу чувственного восприятия музыки. Этот принцип, продолжающий перипатетическую теорию познания, был впервые применен на материале восточных музыкальных культур предшественником Ибн Сины аль-Фараби[3]. У Авиценны, как уже было сказано, он про-

[1] См. классификацию науки о музыке аль-Фараби. — В кн.: Аль-Фараби. Философские трактаты. — Алма-Ата, 1972, с. 156—158.

[2] Аш-Шифа, с. 33 и 53.

[3] Рассматриваемый подход у Ибн Сины отражает тенденцию, характерную вообще для музыкально-эстетических взглядов некоторых мыслителей этого периода (Фараби, Беруни, Омара Хайяма и других).

низывает всю музыкально-теоретическую и эстетическую мысль, существенно влияя на ее характер. Это — один из факторов, определивших связь музыкальной науки с философскими основаниями, позволяющий говорить о теории музыки Ибн Сины как «зашифрованной эстетике» (выражение Денеша Золтаи) [1].

В целом подход Ибн Сины к исследованию музыки носит универсальный для средневековья методологический характер, представляя собой концентрированное выражение философских и естественнонаучных тенденций, присущих прогрессивным мыслителям периода IX—XII веков на Востоке.

Начиная с определения звука — этого начала начал в музыкальных системах древности и средневековья, Ибн Сина последовательно проводит указанный принцип. Звук относится им к одному из видов чувственно воспринимаемых явлений, выделяясь, однако, присущей ему приятностью [2]. Другой специфической особенностью звука как вида чувственно воспринимаемого явления выступает ощущение его временнóй протяженности. Поэтому «звук, время длительности которого ощутимо», Ибн Сина называет уже тоном [3]. Таким образом, ученый различает природу звука как физического явления и как явления художественного творчества.

В своей классификации интервалов Ибн Сина определяет предел допустимого в их образовании способностью чувства различать интервалы между собой, а также различать взаимодействие составляющих их тонов. Так, чувство способно различать «малые интервалы» до интервала с соотношением 33 к 32 (54 цента), а разницу между двумя тонами внутри одного интервала до числового соотношения 45 к 44 (39 центов) [4].

Говоря далее об «интервалах, согласных во второй гармонии», Ибн Сина в качестве примера приводит интервал с числовым соотношением 8 к 3 (ундецима), указывая при этом, что «согласие между двумя его тонами ощущаемо» [5].

При рассмотрении ритма и его классификации Ибн Сина всецело исходит из ощущения его временного количества [6].

---

[1] Золтаи Денеш. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М., 1977, с. 127.
[2] Аш-Шифа, с. 4.
[3] Там же, с. 13.
[4] Там же, с. 25.
[5] Там же, с. 27.
[6] Там же, с. 79—85.

Чувственное начало, как определяющий принцип восприятия музыки, обусловило особое внимание Ибн Сины к опыту. Ученый рассматривает последний как естественную пищу для деятельности разума, для теоретического обобщения в музыкальной науке. Таким образом, в отношении музыки у него фактически выступают две взаимосвязанные формы познания: чувственная и рациональная. Они направлены на выявление двух исходных начал в музыке: субъективно-чувственного и физического (акустического), связываемых Ибн Синой с формой и содержанием[1]. Каждый из них Ибн Сина объясняет данными соответствующих наук: психологии (учение о душевных силах) и физики (естественнонаучная основа). Их объединяет и дополняет математика как средство формально-логического обоснования, выполняющее прикладную функцию. Каждый из «видов исследования [музыки] имеет начала, восходящие к другим наукам, они могут восходить к арифметическим, к физическим и, в редких случаях, к геометрическим [началам] ...»[2].

Отмечая далее два основных начала в исследовании — физическое и числовое, Ибн Сина явно отдает предпочтение первому и указывает на те стороны музыки, которые могут быть объяснены и исследованы с точки зрения физической ее природы. Среди этих сторон отмечаются степень звука, его долгота и краткость, звуковысотное положение[3].

Значение естественнонаучных оснований в выработке глубоко научных, рационалистических, а отсюда материалистических тенденций в музыкальной науке и, в особенности, в музыкальной эстетике Ибн Сины (а равно Фараби и некоторых других ученых) должно быть отмечено особо.

Интересной представляется попытка Ибн Сины объяснить причину консонантности и диссонантности. Степень благозвучия и неблагозвучия интервалов Ибн Сины определяется доставляемым душе наслаждением или отвращением. Иначе — он учитывает здесь субъективный фактор восприятия. С другой стороны, Ибн Сина находит и объек-

---

[1] Аш-Шифа, с. 10. На то, что Ибн Сина обнаруживает два начала в музыке, воздействующие на человека со стороны структуры и со стороны эмоционального содержания, обратил внимание Г. Дж. Фармер. См.: Farmer H. G. The Religious music of Islam. — Journal of the Royal Asiatic society of Great Britain and Ireland.— London, 1925, № 1—2, p. 64.

[2] Аш-Шифа, с. 9. Эти начала подробно разработаны у Фараби. См. его: Китаб аль-мусики аль-кабир. — Каир, [б. г.], с. 83—99 и многое другое.

[3] Аш-Шифа, с. 10—13.

тивные (физические) причины консонантности. Он пишет следующее: «Диссонанс — это то, что не обладает совершенным соединением двух тонов, или не доставляет наслаждения душе, являясь, напротив, отвратительным для нее, и причина [этого] — трудность слияния в нем [то есть в интервале. — *А. Дж.*] двух его тонов [1]». Здесь Ибн Сина осознает связь акустических и психо-физиологических явлений в восприятии музыки.

Согласно данным акустики, идеальное слияние дают интервалы: октава, затем квинта и кварта. Именно октаву Ибн Сина (как и другие средневековые теоретики музыки) считает интервалом, обладающим полной гармонией, называя ее «совершенным консонансом», а квинта и кварта, по его мнению, «интервалы, подобные ей» [2].

Как известно, диссонирующие интервалы порождают так называемые биения, которыми объясняется их резкое звучание по сравнению с консонансами. Степень «слияния» тонов может быть определена в гармоническом сопряжении, в одновременном их звучании. Однако в данном случае идея Ибн Сины о «слиянии» тонов не должна рассматриваться, как свидетельство существования в его эпоху двухголосия [3]. Скорее всего, Ибн Сина демонстрирует здесь приверженность опыту, экспериментальным путем устанавливая наличие объективных причин консонантности и диссонантности.

Говоря о понимании опыта в учении Ибн Сины, следует, видимо, различать у него несколько значений, вкладываемых в это понятие. Прежде всего опыт — это то, что получено посредством органов чувственного восприятия (к примеру, наблюдение). На основе последнего путем логического осмысления возникают законы, подкрепленные философскими доводами. «Это введение, — пишет Ибн Сина в начале «Свода науки о музыке», — включает в себя суждения, выработанные разумом на основе опыта, и законы, построенные на безошибочном наблюдении и подкрепленные философскими доводами и научными положениями» [4].

Опыт у Ибн Сины близко соприкасается с жизненной практикой вообще и с музыкальной в частности, являясь критерием истинности ее теоретического обобщения. В зна-

---

[1] Наджат, с. 85; Донишнома, с. 125.

[2] Аш-Шифа, с. 26.

[3] Махмуд эль-Хефни замечает, что Ибн Сина понимал консонанс и диссонанс не в значении гармонической вертикали, а в смысле мелодического последования. См.: El-Hefny. Ibn Sina's Musiklehre, S. 24

[4] Музыкальная эстетика стран Востока, с. 278—279; Аш-Шифа, с. 4.

чительной степени он может выражать уже накопленный опыт бытования самой музыки или ее эмоционально-эстетического восприятия. Так, например, рассуждая о том, какова роль целостного восприятия элементов музыки (тонов и ритмических единиц — накров) в ощущении красоты произведения, Ибн Сина делает следующее заключение: «И это определение из тех, что выводится опытом, [но] не является тем, что следует из мысли» [1].

Рассматривая два вида консонансов (по принципу возможной замены одной «стороны» интервала другой), Ибн Сина указывает, что речь идет о тех интервалах, о которых «свидетельствует опыт» [2], тем самым Ибн Сина подчеркивает, что теоретического рассмотрения заслуживают лишь те интервалы-консонансы, которые стали известны из музыкальной практики.

Опыт в значении испытания или эксперимента также не был чужд методу Ибн Сины (выше мы уже говорили об этом в связи со «сливаемостью» тонов интервала-консонанса). Так, перечисляя те отрасли знания (лингвистика, грамматика, логика, музыка и др.), предметом исследования которых может явиться стих, Ибн Сина указывает, что в арузе (система классического стихосложения многих народов Востока) стих рассматривается «на основе опыта и испытания» [3].

Опытное начало, чувственное восприятие и практика слились воедино у Ибн Сины в таком универсальном критерии истинности музыкальной практики и науки о ней, как человеческий голос. По мнению Ибн Сины, те элементы музыки, которые не могут быть воспроизведены человеческим голосом, уже не различимы для здорового чувства. В качестве примера «порочных» интервалов, которые человеческое горло не в состоянии воспроизвести, Ибн Сина называет интервалы с соотношением 6 к 1 или 7 к 1 [4], в то время как крайним пределом практического применения (а следовательно, и доступности чувственному восприятию) он считает интервал с соотношением 4 к 1 (квинтдецима) [5].

Предшественник Ибн Сины аль-Фараби возвел человеческое горло в ранг совершеннейшего музыкального инструмента и постоянно ссылался на его возможности, как на некий объективный критерий допустимого на практике и в

---

[1] Аш-Шифа, с. 85.
[2] Там же, с. 16.
[3] Там же, с. 123.
[4] Там же, с. 20.
[5] Наджат, с. 89; Донишнома, с. 129.

теории[1]. Столь особое значение, придававшееся человеческому горлу Фараби и Ибн Синой, вызвано, несомненно, особым положением вокальной музыки в музыкальной культуре Востока. Оба мыслителя отводили ей исключительное положение среди других жанров музыки, так как она, обладая большой художественно-эстетической ценностью, могла сильнее воздействовать на человека.

Так, Ибн Сина, приводя примеры тех интервалов, которые человеческое горло не в состоянии воспроизвести, прямо заявляет, что «пение горлом — это естественный природный способ»[2]. Выделив горло человека как естественный природный инструмент, Ибн Сина остальные инструменты рассматривает по степени их подобия ему в исполнительских возможностях[3].

Чувственное восприятие, опыт и человеческое горло мыслятся Ибн Синой вместе с развитием самой музыкальной практики. Он видит в них условие формирования художественных закономерностей музыкального искусства[4]. Здесь мы переходим к рассмотрению одной из интереснейших, на наш взгляд, идей Ибн Сины об эстетическом критерии музыкального творчества, связанной с вышерассмотренными положениями.

Происхождение музыкального искусства Ибн Сина связывает с разнообразными духовными потребностями человека (о чем будет сказано далее), а его развитие — с творческой деятельностью человека по отбору совершенного и наиболее превосходного из музыкальных средств. Эта мысль особо ярко выражена Ибн Синой в связи с определением интервалов, применяемых на практике: «Поскольку музыка считается практическим искусством, [то] должно быть, число интервалов в ней согласуется не с возможностями природы, но с возможностями человека, [действующего] по способу [выбора] более превосходного и совершеннейшего»[5].

Ибн Сина разрабатывает эстетические основы музыкального творчества, принимая во внимание цели и задачи музыкального искусства вообще. Первоначальной целью сочинения музыки он считает достижение красоты и совершенства, доставляющих эмоционально-эстетическое на-

---

[1] Аль-Фараби. Китаб аль-мусики аль-кабир, с. 79—80.
[2] Аш-Шифа, с. 20.
[3] Там же, с. 19.
[4] Для Ибн Сины практика — основа музыкального искусства вообще. См. об этом, в частности: Китаб аш-Шифа, с. 19, 69 и другие.
[5] Аш-Шифа, с. 19.

слаждение человеку: «Музыка основана на [достижении] совершеннейшего, для того, чтобы оно доставляло наслаждение душе [человека]...»[1]

Именно поэтому при отборе средств музыки Ибн Сина рекомендует руководствоваться критериями совершенного и прекрасного, иначе говоря, он призывает творить по законам красоты. С этой целью он вводит сугубо эстетическое понятие «выбор красивого (лучшего)» («хусну ихтийар» или «ихтийар аль-ахсан»)[2].

«Выбор красивого», применительно к сфере элементов музыки, находится в непосредственной зависимости от возможности их воспроизведения человеческим голосом и их доступности чувственному восприятию. Так, например, причина предлагаемого Ибн Синой заполнения каждого интервала более мелкими интервалами (при котором двойная октава состоит из четырнадцати интервалов, октава — из семи, квинта — из четырех, кварта — из трех, а целый тон — из двух) объясняется не только «выбором красивого», но и тем, что при ином способе заполнения широких интервалов малыми интервалами последние оказались бы трудными для интонирования человеческим голосом[3].

Однако если человеческое горло и чувственное восприятие определили критерий допустимого и возможного в музыкальной практике и теории вообще, то «выбор красивого» выявляет из этого «всеобщего» материала то, что наиболее ценно с эстетической точки зрения. Рассматривая причины деления кварты (среди них также названы возможности горла и природа человека), Ибн Сина пишет, что «условились заполнять ее тремя интервалами по выбору самого красивого, [но] не в силу необходимости»[4].

В то же время он указывает, что в целях совершенствования мелодии кварта может быть разделена и на большее количество тонов: «Причина этого деления в том, что мелодия не будет полностью совершенной при малом количестве [входящих в нее] интервалов и тонов, поэтому [она] нуждается в увеличении числа тонов»[5].

Ибн Сина предложил следующую классификацию всех ладовых звукорядов: действительно совершенные, потенциально совершенные и несовершенные[6]. Одним из факто-

---

[1] Аш-Шифа, с. 20.
[2] Там же, с. 41, 51, 53, 125; Наджат, с. 90; Донишнома, с. 130.
[3] Там же, с. 40—41.
[4] Наджат, с. 89—90; Донишнома, с. 130.
[5] Аш-Шифа, с. 45.
[6] Там же, с 63—64.

ров, определяющих совершенство ладового звукоряда, является красота основанной на нем мелодии [1].

Видимо «выбор красивого» выходит у Ибн Сины за пределы, собственно, музыки, приобретая характер всеобщей эстетической категории художественного творчества [2]. Так, к примеру, в поэзии длину и краткость бейтов Ибн Сина также определяет «выбором красивого и традициями стран» [3].

Что же вкладывал мыслитель в понятие красота и каким образом она соотносилась с внутренним миром человека? Как явствовало из приведенного выше фрагмента, цель совершенного в музыке — доставлять наслаждение душе человека. Наслаждение же, получаемое от слушания музыки, носит эмоционально-эстетический характер. При этом красоту музыки Ибн Сина представляет как чувственно воспринимаемое явление [4]. «Знай, что правила, одобряемые в мелодиях и ритмах, — это красота, производимая ими, [и она] чувственно воспринимаема; и эта чувственно воспринимаемая [красота] обладает свойством проникать в воображение, и это приводит к соединению ее с ним [красоты с воображением. — *А. Дж.*]» [5].

Можно полагать, что чувственное начало музыкального учения Ибн Сины предстает здесь в своем высшем (эстетическом) проявлении, замыкая весь круг связанных с ним музыкально-эстетических идей. Музыкально-прекрасное, как чувственно воспринимаемое явление, у Ибн Сины — один из видов гармонии, отличающийся от других особенностями его восприятия, связанного с необыкновенным эмоционально-эстетическим переживанием [6].

Несомненно, что ученый усматривал гармонию в объективных свойствах самой музыки, и потому было бы заманчивым проследить это более подробно в его музыкально-эстетических положениях. Достаточно, однако, сказать, что наслаждение, получаемое посредством чувственного восприятия, Ибн Сина понимал, как ощущение приятного в результате воздействия на внешние органы чувств объек-

---

[1] Аш-Шифа, с. 65.

[2] Этот вопрос требует дополнительной аргументации и исследования.

[3] Аш-Шифа, с. 125.

[4] Чувственный характер прекрасного в эстетике Ибн Сины отмечен некоторыми исследователями. См., в частности: Kahwaji S. Ilm al — Dyamal (aesthetics). — The Encyclopedia of Islam. — Leiden—London, 1970, v. III, facs. 57—58, p. 1135.

[5] Аш-Шифа, с. 85.

[6] Там же, с. 8.

тивных явлений: «Наслаждение есть ощущение приятного. Всякое ощущение (возникает) благодаря чувствующей силе и является ощущением того, что она подвергалась воздействию»[1]. Если связать его идею о красоте музыки, как чувственно воспринимаемом виде гармонии, с мыслью об объективных причинах наслаждения, то станет совершенно ясно, что Ибн Сина признавал объективную природу прекрасного. Однако он не был до конца последовательным в этом вопросе.

В своей философской концепции он рассматривает причины гармонии (в том числе музыкальной) с позиций неоплатонической философии, выделяя созерцание гармонии в ее приближении к «Первому Объекту любви» (то есть богу)[2]. Колеблясь в вопросе о природе прекрасного между идеалистической и материалистической тенденциями, Ибн Сина, однако, склоняется к последней, что подтверждают вышерассмотренные положения из «Свода науки о музыке».

Идея Ибн Сины о чувственно воспринимаемой красоте музыки вплотную подводит нас к его взглядам на общественные функции музыки. Великий мыслитель видит в музыке средство духовного общения между людьми и признает основополагающее значение музыкально-эстетического воспитания в системе гармонического развития личности В этом пункте музыкально-эстетическая мысль ученого соприкасается с его философскими и социально-этическими взглядами. Философско-эстетическая концепция Ибн Сины утверждает идею о врожденном стремлении людей к красоте, к наслаждению прекрасным, гармонией. «[...] Любовь, — пишет Ибн Сина, — в действительности есть не что иное, как одобрение всего прекрасного и подобающего»[3]. И далее: «Нет сомнения, что каждая из животных сил и душ характеризуется тем действием, которое побуждается врожденной любовью [...]»[4].

Поскольку музыка также один из видов красоты и гармонии, то человек изначально стремился к наслаждению ею. При этом Ибн Сина прекрасно сознавал разницу между наслаждением как результатом примитивно-чувственного восприятия и наслаждением, получаемым в результате воспитания чувств и духовного развития человека. И по-

---

[1] Ибн Сина. Канон врачебной науки, с. 213.
[2] Серебряков С. Б. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви, с. 58.
[3] Серебряков С. Б. Указ. соч., с. 49.
[4] Там же, с. 52.

тому степень наслаждения музыкой он ставил в зависимость от степени совершенства душевных сил человека[1]. Совершенствование души и эстетическое наслаждение музыкой находятся у Ибн Сины во взаимообусловленной связи: слушание музыки и занятие ею — одно из эффективных средств духовного и нравственного совершенствования человека. Вместе с тем, чем совершеннее душа человека, чем он духовно богаче, тем полнее испытывает он эстетическое наслаждение от слушания музыки. В разделе «О воспитании» из книги «Канон врачебной науки» читаем: «К числу необходимых для младенцев средств для укрепления натуры относятся: во-первых, легкое покачивание, во-вторых, музыка и песня, напеваемая обычно при убаюкивании. По степени восприятия этих двух вещей ребенком устанавливают его предрасположение к физическим упражнениям и музыке. Первое относится к телу, а второе — к душе»[2].

Духовное совершенствование посредством музыки и телесное — путем физических упражнений представляют две взаимосвязанные стороны в идее Ибн Сины о гармоническом развитии личности.

Эта идея — вершина музыкально-эстетических взглядов Авиценны. Она чрезвычайно органична для прогрессивных тенденций эпохи восточного ренессанса.

Таким образом, основной задачей музыки и ее конечной целью Ибн Сина считал воспитание человека и совершенствование его духовного облика. Именно поэтому он уделил так много места в «Своде науки о музыке» и других трудах конкретным правилам сочинения совершенной мелодии[3]. Подобно античным мыслителям Ибн Сина стремился установить зависимость душевных движений и эмоциональных состояний от конкретных мелодических движений, с тем чтобы более целенаправленно воздействовать на человека и изменять его нрав в нужную сторону. Так, например, он отмечал, что движение мелодий к высоким тонам передает эмоцию гнева, а к низким — выражает задумчивость, кротость и т. д.[4].

---

[1] Осознание этого момента Ибн Синой (как и некоторыми последующими теоретиками музыки на Востоке) свидетельствует о том, что, признавая объективные причины наслаждения музыкой, мыслитель придал значение субъективному фактору восприятия.

[2] Ибн Сина. Канон врачебной науки, с. 300.

[3] См., например, первую главу шестого раздела «Аш-Шифа» — «Сочинение мелодий» (с. 139—142).

[4] Аш-Шифа, с. 75. Эти взгляды Ибн Сины, видимо, в немалой степени способствовали разработке учеными Среднего Востока этико-эстетического учения об эмоциональном воздействии макамов.

Воспитательную функцию музыки Ибн Сина не отделял от социально-эстетических задач. Он отрицал наличие врожденных нравственных качеств у человека, указывая на необходимость их воспитания [1]. И потому, как и аль-Фараби, полагал, что посредством нравственного, интеллектуального и духовного совершенствования каждой отдельной личности можно совершенствовать общество в целом. Эта связь между индивидуумом и обществом и их совершенствованием была заложена в самой классификации науки этики (практической философии) у Ибн Сины, как и у других мыслителей Востока, состоящей из трех основных наук: «Первая — наука об управлении народом, дабы необходимое для него сообщество было упорядочено [...]. Вторая наука — об управлении домом [...], третья [наука] — о себе самом, то есть каким должен быть человек по отношению к самому себе» [2].

Ибн Сина отводил музыке не только роль важнейшего средства воспитания человека, но и средства духовного общения и взаимопонимания между людьми. Это свойство музыки коренится, по мысли Авиценны, в самой природе человеческого общества, нуждающегося во взаимообщении [3]. Ибн Сина не представлял существование человека без общения с другими людьми. Музыка же, по мнению мыслителя, возникла в результате потребности человека, как существа общественного, в духовном общении и выражении своих чувств. «Что касается человека, — пишет Ибн Сина во Введении «Свода науки о музыке», — то нужда заставляет его сообщать другим людям, что у него на душе, узнавать, что на душе у других. Ведь существование рода человеческого зависит от взаимообщения людей, а обособление лишает человека средств к существованию и самых необходимых для жизни предметов...» [4].

Ибн Сина считал, что посредством духовного и нравственного совершенствования, изучения наук и интеллектуального развития каждой отдельной личности можно усовершенствовать и общественные отношения, и в этом видел условие обретения человеком счастья [5]. Таким образом, музыкально-эстетическое учение Ибн Сины в своей основе

---

[1] Ибн Сина. Канон врачебной науки, с. 311.

[2] Ибн Сина. Донишнома. — Сталинабад, 1957, с. 139—140.

[3] Аш-Шифа, с. 6—7. Идея о музыке, как средстве общения между людьми, положена Ибн Синой в основу теории происхождения музыки.

[4] См.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 281; Аш-Шифа, с. 6—7.

[5] Донишнома, с. 198.

было направлено на совершенствование современного ему общества. Однако в исторических условиях средневекового феодализма оно не могло получить практической реализации, оставаясь одним из великих просветительских социально-утопических учений на Востоке.

Гуманистическая направленность музыкально-эстетических взглядов Ибн Сины, очевидная материалистическая тенденция его методологических установок позволяют говорить об исключительно высоком положении его учения в истории эстетической мысли Ближнего и Среднего Востока, а также в истории мировой эстетической мысли в целом. И именно эти гуманистические начала его музыкально-эстетического учения делают его актуальным и глубоко созвучным нашему времени.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ибн Сина Абу Али (Авиценна). Канон врачебной науки. — Ташкент, кн. 1, 1954.
2. Ибн Сина. Даниш-намэ (Книга знания). Математические главы. Раздел о музыке/Вступ. статья и коммент. С. У. Умарова и Б. А. Розенфельда. — Душанбе, 1967, с. 125—141.
3. Гулисашвили Б. А. К вопросу о своеобразности теории музыки Ибн Сины. — Сообщения АН ГрузССР. Тбилиси, 1953, т. XIV, № 3.
4. Джумаев А. Б. О музыкально-эстетических взглядах Ибн Сины. — Общественные науки в Узбекистане. Ташкент, 1979, № 6, с. 29—36.
5. Ибн Сина. Свод науки о музыке: Введение (пер. А. В. Сагадеева). — В кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 277—284.
6. Серебряков С. Б. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви (перевод). — Тбилиси, 1975, с. 47—68.
7. Erlanger R. d' La Musique Arabe. — Paris, 1935, II, p. 105—306.
8. Farmer H. G. The Lute scale of Avicenna. — Journal of Royal Asiatic society of Great Britain and Ireland.—London, 1937, apr., p. 245—257.
9. Farmer H. G. Ibn Sina.— In: Grove's dictionary of music and musicians. — London, 1954, v. IV, p. 437—438.
10. El-Hefny M. Ibn Sina's Musiklehre hauptsächlich an seinem «Nagat» erläutert. Nebst Übersetzung und Herausgabe des Musikabschnittes das «Nagat». — Berlin, 1931.
11. Ибн Сина. Китаб аш-Шифа. Ар-Рийадийат, 3 — Джавами илм аль-мусики (на араб. яз.) — Каир, 1956 (подготовка текста и введение Закирийа Юсуфа, предисловие и редакция Ахмада эль-Ахвани и Махмуда эль-Хефни).
12. Баркашли Махди. Мусики-йи Ибн Сина. — Джашн-наме-йи Ибн Сина. Дж. II. — Тегеран, 1334 г. х., с. 466—477 (на перс. яз.)
13. Вызго Т. С. О вкладе Ибн Сины в мировую музыкальную науку — В кн.: Абу Али Ибн Сина. К 1000-летию со дня рождения. — Ташкент, 1980, с. 189—201.

Х. Ихтисамов

ЗАМЕТКИ О ДВУХГОЛОСНОМ ГОРТАННОМ ПЕНИИ ТЮРКСКИХ И МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ

Двухголосное сольное гортанное пение издавна существует у тюркских и монгольских народов. В наши дни этим искусством владеют тувинцы, монголы, башкиры, алтайцы, калмыки. Имеются не вполне проверенные сведения о бытовании двухголосного гортанного пения и у некоторых народов Юго-Восточной Азии. В целом же регион распространения и этническая принадлежность этого искусства пока еще остаются недостаточно выясненными.

Происхождение и жанровая специфика сольного двухголосия занимала многих этнографов и фольклористов. По поводу физиологического механизма, своеобразной манеры звукоизвлечения и жанровой функции гортанного двухголосного пения исследователи высказывали самые различные суждения. Его определяли, например, как «пение без слов» (Г. Е. Грум-Гржимайло), «реликт шаманского искусства» (Л. Лебединский), «игра горлом» (М. Авдеев, В. Зефиров), «свист дыхательным горлом» (В. Даль), «подражание игре на хомусе» (А. Аксенов, Б. Смирнов), «голосо-свист» (Б. Чернов), «пение-свист» (Ж. Бадраа) и т. д. Однако о самом важном — происхождении, генетических истоках двухголосного гортанного пения — до последнего времени почти ничего сказано не было.

Лишь сравнительно недавно на страницах журнала «Советская этнография» советским археологом и этнографом С. И. Вайнштейном был затронут вопрос о происхождении и стилях тувинского двухголосного гортанного пения, возникновение которого автор относил к 1 тысячелетию новой эры и связывал с тюркским этносом [1].

---

[1] Вайнштейн С. И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях. — Сов. этнография, 1980, № 1.

В качестве основного региона распространения сольного двухголосия автор называл горно-степные районы Саяно-Алтайского нагорья, где издавна обитали древнетюркские племена — непосредственные предки современного тувинского народа.

Особого рассмотрения заслуживает статья монгольского лингвиста и музыковеда Жамцына Бадраа „«Хомей» и «уртын-дуу» — специфические явления монгольской традиционной классической музыки“ [1]. В ней характеризуется стиль гортанного двухголосия-хомея, и ставится вопрос о его возникновении. Следует отметить попытку автора уточнить содержание термина хомей как гортанного пения и «пения-свиста». Бадраа указывает на близость жанровых истоков хомея к таким явлениям как: мелодический свист сквозь зубы (исгэрэх), игра на поперечной флейте-цуре и на язычковом идиофоне — хулсун-хууре, томор-хууре. Во всех этих видах искусства автор усматривает черты типологического сходства. По его мнению, гортанное пение хомей, мелодический свист, игра на цуре и хулсун-хууре «образуют единую музыкально-стилевую систему».

Сольное двухголосное гортанное пение тюрко-монгольских народов — явление феноменальное. Можно предположить, что оно столь же древнего происхождения как и, например, возгласное песнопение или остинатно-двухголосная игра на музыкальных инструментах степных кочевников и лесных охотников (тувинцев, монголов, башкир, киданей, гуннов, казахов, киргизов, телеутов и торгоутов). В известной мере оно соприкасается и с ритуальным храмовым пением оседлых народов (тибетцев).

О древних истоках сольного двухголосного пения тюрков и монголов свидетельствует, на наш взгляд, самый способ звукоизвлечения. Певческий аппарат человека во время двухзвучной фонации приобретает такое акустико-физиологическое положение, которое характерно для доречевого или допевческого периода развития человеческого общества. Исследователи гортанного двухголосия у тувинцев — Б. Чернов и В. Маслов — установили, что при необычном двухзвучном режиме пения в гортани певца образуются два сужения (или две преграды) на пути выдыхаемого воздуха. Первое сужение образуется как в обычном пении голосовыми связками, второе — вестибулярными складками

[1] См. в кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981.

(ложными голосовыми связками), закрывающими голосовую щель и образующими сфинктер с отверстием в центре диаметром 1—1,5 мм, как при свисте сквозь зубы[1]. Благодаря этому образуются два отчетливо слышимых звука: постоянно звучащий низкий тон или, как говорят музыканты, остинатный звук и высокий свистящий звук фиоритурного характера и отчетливо слышимой высоты.

Данное экспериментальное наблюдение, на наш взгляд, равнозначно открытию в области физиологии вокальной и речевой фонетики. Думается, специалистам в указанных областях знаний еще предстоит оценить это открытие по достоинству, поскольку оно дает возможность строить предположения о типе и характере функционирования звукоречевого органа древнего человека, иначе говоря, позволяет моделировать механизм пения и говорения в доречевой и допевческий период истории человека.

Вполне вероятно, что в этот доисторический период развития человеческой популяции (30—40 тысячелетий назад), общение между людьми осуществлялось посредством звуков, извлекаемых при помощи так называемых ложных голосовых связок, очевидно образующих и в те далекие времена, и сейчас свистковый механизм в гортани. Ненормативное, с современной точки зрения, артикуляционное положение певческого органа, а также необычное смешанное вокально-инструментальное звуковоспроизведение — пение-свист — позволяют считать двухголосное гортанное пение тюрко-монгольских народов реликтом искусства звукоречеподражания. Однако для нас, в данном случае, важна та самостоятельная эстетическая функция, которую приобрел характеризуемый нами «остаточный» вокально-физиологический механизм в ходе исторического развития указанных этнических культур, превратившись в совершеннейший музыкальный инструмент. Ведь несомненно, современное сольное двухзвучное пение — это высокохудожественное явление вокального искусства.

Для изучения сольного двухголосного пения принципиальное значение имеет установление типологического сходства и преемственных связей этого искусства с низким гортанно-обертональным пением тюрко-монгольских и индо-тибетских народов.

---

[1] См.: Чернов Б. Физиологические основы горлового пения тувинцев и хакасов. — В кн.: Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: Тезисы докладов. — М., 1979, с. 71; Маслов В. Т. и Чернов Б. П. Тайна «сольного дуэта». — Сов. этнография, 1980, № 1, с. 157.

На сегодняшний день нам известны две разновидности низкого гортанного пения: индо-тибетское храмовое гортанное пение, преимущественно культивируемое буддистскими и ламаистскими священнослужителями; низкое гортанное пение-речитация (кай, хай, каё, хайлах), характерное для искусства сказителей эпических сказаний, исторических преданий у алтайцев, хакасов, башкир, монголов, якутов и других народов алтайской семьи языков. Если допустить предположение о первичном происхождении низкого гортанно-обертонального пения и признать сходство жанрово-стилистических признаков в обоих видах искусства, то картина возникновения сольного двухзвучного пения может выглядеть следующим образом. В процессе многовекового развития музыкальных культур указанных этносов в одних случаях низкое гортанное пение сохранилось в почти неизменном виде (в форме эпических речитаций алтайцев, хакасов, монголов, индийцев и в форме храмового песнопения тибетских, монгольских ламов), в других — возникла новая фольклорная его традиция: оно как бы «расщепилось» на два плана — низкий выдержанный тон (колористический фоновой план) и верхний мелодический голосо-свист (основной темброво-спектральный план).

В решении проблемы возникновения низкого гортанного пения допустимы два предположения: либо низкое гортанное пение возникло, так сказать, в недрах инструментального двухголосия, а затем уже осозналось как самостоятельный эстетический компонент; либо оно зародилось как самостоятельная традиция певческого искусства вне связи с инструментальной музыкой в результате канонизации особой его идейно-художественной функции в храмовых песнопениях, в напевной речитации эпических и обрядовых песен, магических заклинаний.

Семантические корни монотонного сумрачного пения в предельно низком регистре человеческого голоса следует, на наш взгляд, искать в общем мироощущении и эстетических установках древнего человека. Искусство гортанно-обертонального пения, как и сольного двухголосного, тесно связано с состоянием сосредоточения мысли и чувства, с внутренним созерцанием идеальных и предметных образов и с потребностью их звукосимволического отражения. Неслучайно, например, тувинские певцы, владевшие искусством двухголосного гортанного пения, придавали ему значение магического заклинания.

Объективная акустико-физиологическая природа сольного двухголосия определяется звучанием нижнего гортаного (или грудного) тона. Обертоны возникают только на

базе этого акустического фундамента[1]. Примерно такая же закономерность лежит и в физиологической природе низкого гортанно-обертонального пения тибетцев дбиангз.

Сохранность и устойчивость народной певческой терминологии, связанной с двухзвучным гортанным пением, — еще одно свидетельство древнего происхождения этого искусства. Этимология певческих терминов указывает на генетические корни сольного двухголосия, его связи с другими жанрами народного вокально-инструментального творчества позволяет судить о его былом функциональном назначении.

Происхождение этих терминов самое разное. Одни из них характеризуют искусство звукоподражания, манеру звукоизвлечения (узляу, хоздау, борбаннадыр), другие представляют собой названия жанров или обрядов (сыгыт, каргыра, кайзау), третьи обозначают приемы пения, стиля игры на инструментах (кайзау, тамак-курай, аман-хуур, томор-хуур и т. д.). Во всех случаях наличие семантической информации о гортанном двухголосии в этих терминах очевидно.

Назовем главные жанровые истоки сольного двухголосного пения:

1) речитативное произнесение различных обрядово-магических формул; 2) разнообразные формы речитации, типичные для исполнения эпических песен и сказаний, исторических преданий и сказок морально-дидактического содержания (в последних песенные эпизоды исполняются низким хриплым голосом в гортанной манере); 3) традиция остинатно-двухголосной игры на открытых флейтах, язычковом хомусе, струнно-смычковых и щипковых инструментах, когда например, низкая струна смычкового инструмента образует выдержанный остинатный звук, а на высокой — воспроизводится мелодия (характерно, что инструментальная музыка именно такого стиля нередко служит сопровождением как эпической речитации, так и собственно гортанного двухголосного пения); 4) звукоизобразительные и звукоподражательные жанры фольклора: это — производственно-утилитарные звукоподражания (имитация го-

---

[1] Данный тезис изложен автором в двух статьях: К проблеме сравнительного изучения искусства игры на музыкальных инструментах и сольного двухголосного пения у башкир, монголов и тувинцев. (Реферат доклада). — В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. — М., 1974, с. 91; К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки тюркских и монгольских народов. *(Находится в печати.)*

лосов зверей и птиц), тотемистические религиозные звукоподражания (заклинание родовых предков, духов горы, рек, озер, жилища), звукоподражания, имеющие эстетическое значение (подражание шуму водопада, журчанию ручья, свисту ветра, звукоимитация игры на музыкальных инструментах и т. д.).

Рассмотрим этимологию ряда терминов тувинского и монгольского гортанного пения. Она не только даст нам представление о содержании и функции тех или иных жанров и стилей, но и позволит получить дополнительные сведения о происхождении и исторических связях этого самобытного искусства.

О древнем происхождении двухголосного гортанного пения тувинцев и его связях с похоронным обрядом свидетельствует стиль, который называется сыгыт. Этот термин впервые зафиксирован в древнетюркском эпиграфическом памятнике, посвященном вождю Кюль-Тегину (умер в 732 году). Здесь термин сыгыт значит причитание, плач, а производное от него слово сыгытчы — причитающий, плачущий или стонущий [1].

В том же жанрово-функциональном значении эти термины встречаются в многочисленных работах о фольклоре тувинцев, шоорцев, алтайцев, телеутов и других. Таковы, например, термины сыгыт, сыг, сыт, ыг, используемые в одном и том же значении (плач, причитание) в этнографических и лингвистических исследованиях В. Вербицкого, В. Радлова, П. Мелиоранского, В. Анохина и других ученых. Это дает основания говорить о древнетюркском происхождении современного тувинского и монгольского термина сыгыт и о наличии тюркского компонента в этногенезе указанных племен.

Следует обратить внимание на генетическое родство обрядового причитания сыгыт и стиля двухголосного гортанного пения сыгыт.

Древнетюркский термин сыгыт, несомненно, образовался из слияния двух корней: сыг — давить, жать, выжимать, свистеть и ыт — звук, голос. В жанрово-функциональном контексте погребального обряда термин сыгыт означал «побуждать себя к причитанию, плачу» или (буквально) «выдавливать из нутра голос, звук». Как характеристика стиля двухголосного гортанного пения термин

---

[1] См. об этом: Малов С. Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. — М.; Л., 1951, с. 36, 44 (большая надпись, строка 4).

сыгыт имеет близкое значение, указывающее, однако, не на жанровую функцию, а на способ звукоизвлечения — «издавать (выдавливать) горлом свистящий звук» или «свистеть горлом».

О былой генетической связи тувинского гортанного двухголосия сыгыт с похоронным плачем тюрков свидетельствует не только семантика термина, но и композиционная структура, функция элементов в музыкальной форме сыгыт. В известных нам образцах сыгыт тувинцев, хоомей монголов[1] музыкальная форма, как правило, складывается из двух структурных элементов: вокальной речитации в манере обычного гортанного пения и собственно сольного двухголосия, то есть одновременного звучания нижнего гортанного тона и верхнего мелодического свиста. Аналогичную структуру имеют и погребальные плачи тюрко-монгольских народов.

Обычно тематическую основу их составляют одна или несколько ладомелодических попевок (формул) небольшого звукового объема (трихорд в пределах терции, кварты, квинты, тетрахорд в пределах кварты, квинты, сексты), свободно варьируемых от одной мелодической строфы к другой. Во многом сходное строение имеет и мелодия, образуемая обертонами верхнего голоса-свиста в сольном двухголосном пении тувинцев и монголов. При несомненном генетическом сходстве с тюркским плачем, тувинский певческий стиль сыгыт претерпел глубокую образную трансформацию. В современных условиях для этого стиля характерен светлый лирический строй образов, импровизационность, блестящая виртуозно-орнаментальная мелодика. В манере сыгыт и хоомей исполняются песни весьма разнообразного тематического и жанрового состава: лирико-созерцательные, шуточные, колыбельные и напевы звукоизобразительного характера. Типичная для стилей сыгыт и эзенгилээр техника фальцетных звуков (во многом сходная с фальцетными всхлипываниями жанра причитаний) в наше время выполняет исключительно экспрессивно-лирическую функцию. Прежний скорбно-ритуальный сыгыт превратился в лирико-импровизационный жанр или художественно-экзотическую форму вокального исполнительства. Такова глубина образно-смыслового и функционального переосмысления мелодического стиля сыгыт[2].

---

[1] Автор основывается на материалах из сборников А. Н. Аксенова и Б. Ф. Смирнова и собственных записях.

[2] Дух времени так или иначе затронул все жанры горлового пения. Это сказывается как в манере исполнения, так и в самой тематике

Особого рассмотрения заслуживает другой стиль двухголосного сольного пения — каргыра. Он характеризуется предельно низким, сумрачным регистром и напряженностью звучания. Стиль гортанного пения каргыра, по нашему мнению, имеет древнюю генетическую связь с магическими заклинаниями духов предков, духов природы и тотемных животных, с искусством звукоподражания, чревовещания и шаманского камлания.

До нашего времени у тюркоязычных народов Западной и Южной Сибири сохранились легенды и предания об особых обрядовых праздниках охотников и скотоводов. Судя по описаниям, подобные обрядовые действа напоминали своего рода песенно-музыкально-хореографические мистерии. Функция их была магической и должна была обеспечивать охотническую удачу. В обряд входили почитание духов предков, обращение к тотемным животным и птицам. Обычно такой праздник длился несколько дней, в нем участвовали все члены рода и совершался он вблизи родовых святынь: гор, скал, озер, рек, священных деревьев. Самые ранние сведения о празднике заклинания духов с помощью музыки и пения содержатся в описаниях путешествия византийского историка Менандора Протектора (VI век). Автор описывал данный обряд следующим образом: «Потом они зажгли ветки с ладаном и, бормоча на скифском языке какие-то варварские слова, звонили в колокол и били в барабан»[1]. Подобные сведения о празднике заклинания духов алтайского племени уен-ши, сопровождаемом музыкой, содержатся также в китайских письменных источниках[2].

В этой связи уместно обратиться к этимологии термина каргыра. В древнетюркском и современном диалектах тюркского языка (например, в тувинском и якутском языках) содержание слова каргыра полисемантично. Слова с единой корневой основой: каргы, каргыш — прокля-

---

песен. Показателен пример знаменитого хакасского сказителя-хайджи Семена Прокофьевича Кадышева. Прекрасный знаток эпической традиции, он создает новые, оригинальные произведения, воспевая людей труда, героев современности. В низком, привычном уху хакасцев регистре, в горловой манере, под аккомпанемент чатхана он славит Родину, Партию, завоевателей космоса.

[1] Dietrich K. Byzantinische Quellen zur Länder- und Völkerkunde, Quellen und Forschungen zur Erd- und Kulturkunde. Bd. V, Teil II.— Leipzig, 1912, S. 17.

[2] Eberhard W. Die Kultur der alten zentral- und westasiatischen Völker nach chinesischen Quellen. — «Zeitschrift für Enthonologie» 73, 1941. — Berlin, 1942, S. 224.

тие, заклинание, каргаар — проклинать, ругать, бранить, хрипеть, урчать, бурлить в целом обозначают заклинание. Семантика второй части слова ыраа однозначна и определяется как песня. Отсюда стиль гортанного двухголосного пения каргыра следует определить как «песню заклинания», исполняемую низким, хриплым голосом. Это определение соответствует также смыслу якутского термина гортанного пения хархираа — хрипение, хархираха — хрипеть, хабарга-кабарга — гортанное пение. Несомненно, что термины каргыраа и хархираа единого происхождения, и разница между ними заключается лишь в фонетически заменяемых звуках древнетюркского языка. Гортанная манера пения является одним из национально-характерных приемов тувинского и якутского пения вообще, особенно в речитациях эпических песен, мифологических легенд и исторических преданий. Она в равной мере присутствует и в особом стиле двухголосно-гортанного пения каргыра, хоомей, и в специфически унисонно-хоровом звучании священных песнопений тибетских ламов, и в стиле исполнения эпических, обрядовых песен кай или хай у алтайцев, тувинцев, хакасов, каё у японцев.

Анализируя истоки традиционного искусства двухголосного гортанного пения, мы должны обратиться и к эпическому творчеству тюрко-монгольских народов. Здесь важно учитывать особенности эпико-мифологического мышления, поэтической системы эпоса, его звуковой структуры, в частности, обратить внимание на соотношение вокальной речитации и инструментального сопровождения и на манеру пения певца-сказителя.

В архаических формах мифологический и героический эпос тюрко- и монголоязычных народов донес до нас некоторые формы образно-конкретного мышления, идейно-эстетических, религиозных представлений родового общества, которые существовали в виде прозаическо-поэтических рассказов о родовых и племенных предках, об их исторических деяниях, о тотемах-покровителях. Вера сказителя эпоса в жизненную реальность повествуемых им событий абсолютна. Эпос осознается самими сказителями и теми, к кому обращено их искусство, как некий священный дар небес. Таким образом, и сказители-певцы, и их слушатели становятся как бы участниками некого магического обряда[1], приобщающего их к событиям, о которых рассказывается в эпическом произведении. Для того, чтобы выполнять эту

---

[1] Владимирцев Б. Я. Монголо-ойратский героический эпос. — Пг.; М., 1923, с. 38.

магическую функцию, эпические сказания должны были обладать определенными средствами художественного воздействия на слушателя. Речь сказителя резко отличалась от обыденной речи. Она была поэтически-возвышенной, символичной, интонационно-ритмически организованной.

Поэзия считалась «божественной речью». Представление о поэзии как о божественном искусстве было распространено чуть ли не у всех народов мира[1]. Естественно предположить, что в метафорике и символике ранних форм эпической поэзии поэтическое видение мира еще не отделено от религиозных представлений. Отсюда специфическая этимология поэтических терминов.

В эпической поэзии монгольских народов существуют особого рода термины: х у у р — ритуальное величание, слово-восхваление и х у у н э х э или к у у н д х — сказывать, говорить певуче, во весь голос, в торжественно-приподнятом тоне[2]. Облаченное в стихотворную форму такое слово-восхваление было идеально организовано в поэтико-стилистическом, просодико-интонационном и композиционном отношениях. «Элементы ритмики и звукописной канвы — созвучия, аллитерации, повторы, мелодические и другие особенности народного стихосложения, доведенные на основе структуры напева до поразительного совершенства, — составляли тот фон, на котором слова и словосочетания как бы сами рисовали эпическую картину»[3].

Выразительная музыкально-речевая просодия, колоритное инструментальное сопровождение делали искусство эпического и обрядового слова необыкновенно образным, чувственно-экспрессивным, действующим на сознание почти магически. Мелос эпических песен тюрко-монгольских народов представляет многократно повторяющуюся напев-формулу, соответствующую одной или двум строкам многострофной структуры эпического стиха. Речитативный стиль, низкая гортанная манера вокализации, монотонно-завораживающее повествование вполне отвечают идейно-художественной задаче возвышенного, «божественного» словесно-музыкального рассказа.

Как известно, у тюрко- и монголоязычных народов Центральной Азии, Южной Сибири и Приуралья с незапа-

---

[1] Мифологии древнего мира. (Дьяконов И. М. Предисловие). — М., 1977, с. 24—28.

[2] Ч а г д у р о в С. Ш. Происхождение гэсэриады. Опыт сравнительно-исторического исследования древнего словарного фонда. — Новосибирск, 1980, с. 142.

[3] Там же, с. 196.

мятных времен существует традиция исполнения мифологических и героических сказаний, исторических преданий с сопровождением струнного (щипкового или смычкового) инструмента. В этом отношении особого внимания заслуживает эпос алтайцев, тувинцев, башкир, монголов, хакасов, бурятов, ойротов, сохранивший архаические поэтические мотивы и формы исполнения. Для него характерен низкий, гортанный напев в стиле кай или хай (алтайцы и хакасы), тууль хайлах (монголы), алганып ыдар или ырлап ыдар (тувинцы), сопровождаемый топшуром, чатханом, игилем, бызанчи, шанзы и другими инструментами.

В монументальном труде В. Радлова «Опыт словаря тюркских наречий» слово кай (хай) означает гортанное пение, а производная глагольная форма кайла — гортанным звуком речитировать сказки (то есть, эпические сказания — *Х. И.*). Этимология тувинских терминов древнетюркского происхождения выглядит таким образом: алганып ыдар — прославлять посредством сказки, эпической поэмы и ырлап ыдар — петь и рассказывать сказку или сказывать нараспев. Термин алганып ыдар образован из двух слов: алгаар (алга) — благословлять, славить, прославлять, и ыдар — рассказывать сказку, петь заклинание. Монгольский народный термин тууль хайлах следует понимать как эпическое речитативное пение.

Достоверные сведения об особенностях исполнения эпических песен тюрко-монгольских народов мы находим в фольклорно-этнографических работах многих ученых[1].

Характеризуя эпическую песню и музыкальное искусство горных алтайцев, А. В. Анохин пишет, что «музыкальных инструментов у алтайцев четыре: струнный, язычковый, ударный и один смычковый. Струнный инструмент называется «топшуур» и имеет форму балалайки, но далеко не звучный, так как струны на нем употребляются из конского волоса, свитого в тоненькую веревочку. Пользуются

---

[1] Гмелин А. В. Peice durch Sibirien. R. III. — Göttingen, 1752; Вербицкий В. И. Алтайские инородцы. — М., 1893, раздел «Песни»; Анохин А. В. Народное песенно-музыкальное творчество алтайцев, монголов, шорцев. — Архив Горно-Алтайского НИИИЯЛ, фольк. матер., п. 115; Грум-Гржимайло Г. Е. Западная Монголия и Уряханский край, т. III, вып. 1. — Л., 1926; Владимирцев Б. Я. Монголо-ойротский эпос. — Пг.; М., 1923; Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен; Сборник в честь 70-летия Г. Н. Потанина. Записки ИРГО по отделению этнографии, т. XXXIV. — Спб., 1909; Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен. — М., 1970.

этим инструментом больше, чем обыкновенной балалайкой. На топшууре аккомпанируют «кайчы» — рассказчики сказок»[1]. Саму манеру пения кайчы он описывает следующим образом: «Сказки (то есть героические поэмы — *Х. И.*) действительно поются низкой дребезжащей октавой, которая своим тембром напоминает летящего жука»[2]. Несомненно, здесь речь идет о традиции исполнения эпических песен с низким гортанным тоном в стиле кай.

Еще более точную музыкальную характеристику исполнительского стиля эпических песен алтайцев мы находим у известного лингвиста-тюрколога Н. А. Баскакова. «Они (имеются в виду эпические произведения — *Х. И.*) сопровождаются иногда особыми вокальными фигурами, представляющими собой чрезвычайно любопытные виды двухзвучного пения, исполняющегося одновременно одним певцом и соответствующего по своему характеру органному пункту европейской музыки. Один из звуков (нижний — *Х. И.*) исполняется горлом и является неподвижным тоном, другой (верхний мелодический — *Х. И.*) исполняется губами и образует несложную мелодию. В зависимости от характера второго голоса (верхнего мелодического — *Х. И.*) двухзвучное пение имеет три основных вида: а) куулеп кайла, в котором второй звук напоминает легкое гудение б) каргырлап кайла, в котором второй звук можно определить как шипящий; и, наконец, в) сыгыртып кайла — со вторым свистящим звуком, напоминающим флейту»[3].

Это наблюдение ценно для нас тем, что, во-первых, оно свидетельствует о бытовании в недалеком прошлом гортанного двухголосного пения у алтайских племен, однако исчезнувшего в настоящее время[4], во-вторых, оно прямо указывает на проникновение гортанно-двухзвучного пения в песенно-исполнительскую практику эпоса.

В цитированном отрывке примечательна общетюркская музыкальная терминология, в то же время сходная с монгольской. Ставший объектом семантического анализа тер-

---

[1] Анохин А. В. Указ. соч., с. 37.

[2] Анохин А. В. Музыкальная этнография: Фрагменты кая Рукопись. Архив Горно-Алтайского областного музея.

[3] Баскаков Н. А. Алтайский фольклор и литература. — Горно-Алтайск, 1948, с. 11.

[4] Уместно заметить, что в свое время об этом же говорил Анохин: «Такое двухголосное пение «хоомей» (есть и другие названия) является спецификой алтайцев, Хакасии и Тувы». Анохин А. В. Доклад об алтайской музыке тюркских и монгольских племен. Горно-Алтайский областной музей. Рукопись, с. 16.

мин каргырлап кайла в диалектах тюркского языка означает «рассказывать и петь что-либо хриплым, гортанно-рычащим голосом, подражая заклинанию». Подобный эпический стиль пения имеет самое непосредственное отношение к тувинскому гортанному пению каргыраш, хоомей, хакасскому речитативно-гортанному стилю пения хай, монгольской эпической речитации туль хайлах.

Содержание термина сыгыртып кайла на алтайском языке и диалектах тюркского языка можно определить как «рассказывать нараспев высоким напряженным тоном в манере гортанного фальцета». Разумеется, такой певческий стиль родствен стилю гортанно-двухзвучного тувинского пения сыгыт. Остается выяснить вопрос: почему сказители-певцы эпоса иногда прибегали к подобному разнообразию исполнительских стилей? На наш взгляд, необходимость разностилевого, разнотембрового эпического пения вытекает из реальных художественно-эстетических, звукоизобразительных задач. Прежде всего оно связано с имитацией голосов животных и птиц (медведя, оленя, ворона, кукушки, орла) и изображением-представлением различных персонажей эпического повествования, подражанием разноголосым разнотембровым героям эпоса. Как уже говорилось, исполнение эпоса было возведено в ранг магического ритуала. Двухзвучно-гортанное пение — божественное пение, небесный дар, его исполнение равнозначно совершению магического обряда. Именно эта необычная «божественная» функция эпоса потребовала и особых исполнительских средств осуществления этого ритуала. Вот, на наш взгляд, та почва, на которой происходит проникновение гортанного пения в эпос. Низкая гортанная манера пения придает эпосу величественный, торжественно-заклинательный характер. Речевая и певческая речитация сочетается с возгласами-распевами на неподвижном грудном тоне с его двух-, трехзвучным обертональным «расщеплением».

Сказанное можно отнести и к функции инструментальной музыки. По преданию, происхождение музыкальных инструментов, инструментальной музыки так же сверхъестественно, как и божественное происхождение эпоса. Инструментальная музыка входит в эпическое сказание как фоническое дополнение к словесно-вокальному повествованию. В сочетании речитативной или выдержанной вокальной партии с интервально-остинатной фактурой инструментального сопровождения создается многоярусное, красочное звучание эпических произведений.

Основанное на гармонии низкого гортанного тона и верхнего обертонального звучания сольное двухголосное пение, надо полагать, осознавалось певцами на ранних стадиях и художественно-интуитивно, в процессе музыкальной практики, и в соответствии с канонами древней теории музыки. Вряд ли такое обертонально богатое, звуковыразительное искусство могло оказаться вне поля зрения теоретиков, авторов философско-религиозных трактатов о музыке.

Гортанно-двухзвучное пение имеет типологическое сходство с эпической песней. Это музыкально-типологическое родство выражается в складе вокальной мелодии, в наличии протяженных низких гортанных тонов, а также в узком звуковом объеме напева. В этом можно усматривать общие генетические корни и сходное функциональное назначение двух жанров певческого искусства.

Эпическая песня и двухголосное пение сходны и в композиционно-структурном плане, например, в определенном порядке чередования речитативных и распевных разделов. Их связующими звеньями являются речитация и возглас-распев эпической песни, на котором и возникает гортанное двух-, трехзвучие. Вокальная речитация эпоса в низком регистре сопровождается инструментальной музыкой остинатного типа, что соответствует звуковой структуре гортанно-двухзвучного пения. И в том, и другом случаях по вертикали образуется мелодико-остинатный двуплановый тип фактуры.

В результате изучения звуковой структуры известных нам эпических напевов алтайцев, хакасов, тувинцев, башкир, монголов и ойротов выявилась весьма интересная закономерность. Низкий выдержанный тон эпической песни, сочетаясь с типовой интервально-остинатной (кварто-квинтовой, кварто-терцовой) фактурой двухструнного инструмента (топшуура, моринхура), образует акустический фундамент или тонально-акустическую опору инструментального сопровождения. Иначе говоря, тоны музыкального инструмента по отношению к нижнему выдержанному тону эпической речитации являются обертонами. Отсюда вывод: звуковая структура эпической песни с инструментальным сопровождением типологически близка звуковой структуре двухзвучно-гортанного пения. Их звуковой состав целиком базируется на природной закономерности — натуральном звукоряде — и сохраняет его интервально-ладовую организацию, но обогащается необертоновыми (проходящими и вспомогательными) звуками. Несомненно, такое гармоничное сочетание вокального и ин-

струментального голосов явилось одной из первопричин возникновения сольного двухголосного гортанного пения.

В целом проблема происхождения сольного двухголосного пения неразрывно связана с изучением трех видов вокального искусства: низкого гортанно-обертонального пения, эпической и обрядовой гортанной речитации и собственно двухзвучного гортанного пения. Во всех случаях, когда мы сталкиваемся с элементами низкого гортанно-обертонального пения, следует искать и сольное двухзвучное пение-свист и гортанно низкую эпическую речитацию, хотя каждый из этих видов искусства давно уже обрел жанровую самостоятельность.

Назовем в заключение еще ряд важных истоков двухзвучного гортанного пения. Это двухголосная традиция игры на духовых и язычковых инструментах, двухзвучная фактура игры на струнных инструментах (топшур, игиль, моринхур, чатхан, шанзы); сольное и дуэтное фальцетное пение (по монгольской терминологии шуранхай); одиночное и групповое пение гинго, звуко-подражательный, музыкальный свист сквозь зубы (исгэрэх) и, наконец, гортанно-обертональное храмовое пение дбиангз, чоз дон, шандар дуу и древнее искусство чревовещания шаманов.

Проблема происхождения уникального искусства сольного двухголосного гортанного пения требует для своего решения усилий многих исследователей. Если автору данной статьи удалось наметить аспекты и направления для дальнейшего, более углубленного изучения этой проблемы, он может считать свою задачу выполненной.

В. Сисаури

ГАГАКУ — МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

(характеристика форм и жанров)

Древнейший пласт японского традиционного музыкально-театрального искусства (период развития VIII—XII века) носит наименование гагаку. Слово это китайского происхождения, значение его — «высокая, правильная музыка». Так конфуцианские ученые называли музыку, созданную, по преданию, легендарными китайскими правителями, которую последние вводили в обиход для совершенствования чувств и нравов народа.

В Японии словом гагаку обозначали церемониальную музыку императорского дома, а также музыку, звучавшую в буддийских храмах (довольно скоро после своего вторжения буддизм стал в Японии государственной религией). Как название, так и сама музыка, точнее, танцы и пантомимические сцены, исполнявшиеся в сопровождении оркестра, а также небольшая часть вокальных произведений были заимствованы в основном из Китая и Кореи, в меньшей степени из Индокитая. Таким образом, первоначально гагаку была заимствованной музыкой. Но постепенно (особенно интенсивно с X века) в Японии начала создаваться собственная, национальная музыка, теснейшим образом связанная с заимствованной единством музыкального стиля. Она тоже стала называться гагаку. Термин гагаку стали применять для определения целого направления в развитии японской музыки, совокупности стилевых характеристик, определявшей в течение длительного периода основное развитие японского музыкального искусства. Некоторая часть репертуара гагаку сохранилась до настоящего времени в штатах придворного музыкального департамента Японии и в крупнейших буддийских храмах.

Настоящая статья ограничивается характеристикой гагаку с точки зрения ее музыкальных структур.

Ядром гагаку является инструментальный репертуар. К нему прилагаются разные системы классификации. Принцип древней классификации — указание страны, из которой те или иные произведения были заимствованы Японией. По этой классификации репертуар гагаку делится на тогаку (китайская музыка, точнее, музыка страны Тан) и комагаку (корейская музыка, по наименованию древнего корейского царства Когурё, по-японски — Кома). Эти же два отдела назывались «музыкой левой стороны» (под которой понималась «китайская музыка») и «музыкой правой стороны» («корейская музыка»). Последнее определение более точное, так как в первом отделе была сосредоточена музыка Китая и Индокитая, а во втором — музыка Кореи и государства Бохай, образованного в начале VIII века маньчжуро-тунгусскими племенами. Картина генетических истоков японской гагаку была, однако, более сложной, так как в составе гагаку в Японию проникала музыка Индии, Средней Азии и других западных стран. Из китайских источников известно, что в конце VI века в Китае было создано семь музыкальных управлений, среди которых были управления индийского, бухарского и самаркандского искусства. Элементы этих музыкальных культур в составе «китайской музыки» проникли в Японию.

По другой классификации инструментальный репертуар гагаку делится на кангэн (музыка духовых и струнных) и бугаку (танцевальная музыка). Первое различие между ними состоит в том, что кангэн исполняется без танцев, а бугаку — это хореографические представления в сопровождении оркестра. Другое отличие заключается в составе оркестра. Произведения кангэн исполняются полным оркестром, гагаку — духовыми, струнными и ударными, бугаку — только духовыми и ударными. Произведения бугаку делятся также на два отдела: «танцы левой стороны» и «танцы правой стороны», что совпадает с классификацией, разобранной выше. Разделение репертуара на кангэн и бугаку, по-видимому, сравнительно позднего периода, в X—XII веках почти все произведения были танцевальными и исполнялись в сопровождении полного состава оркестра.

Оркестр кангэн состоит в настоящее время из поперечной флейты рютэки, деревянного духового инструмента с двойной тростью хитирики, так называемого духового органа сё, тринадцатиструнной цитры со, четырехструнной лютни бива, барабанов тайко и какко и гонга сёко. При исполнении „танцев левой стороны“ из этого состава исключаются струнные со и бива, а музыка „танцев правой стороны” исполняется поперечной флейтой кома-

буэ (разновидность рютэки), хитирики, барабанами тайко и с а н-н о н у д з у м и и гонгом сёко.

Ограничимся сначала характеристикой музыки кангэн. Общее представление о ее структуре может дать отрывок из произведения «Этэнраку» в ладе х ё-д з ё.

1

Сё

Рютэки

Хитирики

Со

Бива

Сёко

Какко

Тайко

Тип оркестрового многоголосия, представленного в кангэн, можно определить как гетерофонию. Партии всех инструментов связаны между собой и развиваются в русле общего для всех них движения. Этот тип многоголосия

очень развит: партии хитирики и рютэки в некоторых произведениях значительно отличаются друг от друга, на особых формулах строится партия цитры со, в партиях духового органа сё и лютни бива представлены последовательности аккордовых сочетаний. Как с исторической, так и с конструктивной точек зрения основное значение в структуре гагаку принадлежало унисону, который можно реконструировать, мысленно соединяя верхние звуки аккордов бива, основные (нижний и верхний) звуки фигураций со и нижние звуки аккордов сё. Эта линия, выделяемая из современной структуры в достаточной степени искусственно (в настоящее время унисон строго не выдерживается), определяет движение всех прочих партий. Линия эта развивается равномерно, один звук ее занимает один такт, что напоминает cantus planus европейской средневековой полифонии.
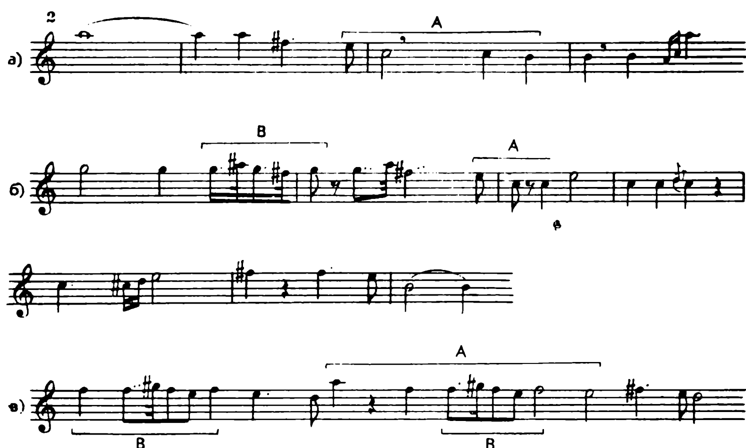
Своеобразие структуры музыки кангэн заключается в сочетании в ней двух пластов, каждый из которых основывается на особых принципах ладовой, мелодической, ритмической и архитектонической организации. Каждый из этих комплексов поручен определенной группе инструментов, и оба они восходят к различным генетическим истокам: элементы, порученные в оркестре гагаку струнным, ударным и духовому органу сё, восходят к китайской традиции, в то время как элементы, сосредоточенные в партиях хитирики и рютэки, — к традиции западноазиатской. В музыке инструментальной гагаку был достигнут синтез элементов китайских и некитайских, но синтез этот был еще неглубок, и до настоящего времени два генетически гетерогенных комплекса существуют в структуре гагаку в достаточной степени изолированно.

Так партии струнных и духового органа основываются на звукорядах, являющихся производными от ангемитонного пентатонического *d — e — fis — a — h*. Он образован четырьмя квинтовыми шагами от звука *d*. В этих партиях заметна некоторая тенденция к развитию за счет продолжения квинтовых шагов до шести, что образует диатонические звукоряды, но тенденция эта не приводит к изменению основного характера пентатонических звукорядов, и есть основания считать два новых звука всего лишь дополнительными или вспомогательными [1]. В некоторых про-
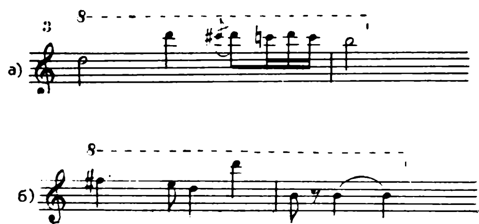
---

[1] Излагаемая точка зрения отличается от взгляда на ладовую организацию гагаку японских музыковедов. Подробнее см.: Сисаури В. Японская инструментальная музыка гагаку (генетические связи и процесс становления). — Вопросы теории и эстетики музыки, 1975, вып. 14, с. 206—217.
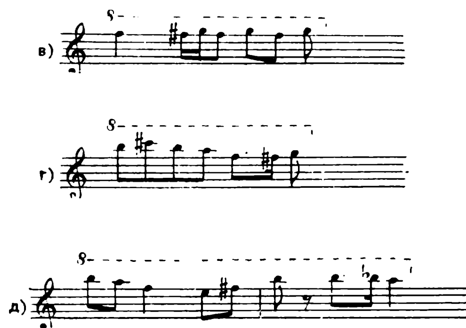
изведениях гагаку партии хитирики и рютэки основываются на этих же звукорядах с использованием некоторых проходящих звуков. В других же — партии этих инструментов насыщены оригинальными для них мелодическими формулами, обнаруживающими свое ладовое отличие от пентатонических структур струнных и сё. Характерными для хитирики являются две мелодические формулы: нисходящий трихорд, состоящий из б. 3 и б. 2, и группетто с ув. 2 сверху и м. 2 снизу от основного тона (в нижеприведенном примере трихорд обозначен буквой А, группетто — В):



Группетто часто располагаются на средних звуках трихорда, а трихорды, как правило, окружены звуками ангемитонного пентатонического звукоряда струнных. Организация мелодического материала в партии хитирики, таким образом, довольно сложна, но элементы ее аналитически легко выявляются.

Партия рютэки более разнообразна по своему содержанию. Наиболее характерными для нее формулами являются следующие:





В целом в партии рютэки свободно используются возможности диатонического с некоторыми проходящими звуками строя этого инструмента.

Китайские элементы музыкальной организации, порученные в гагаку струнным и сё, образуют стройную систему. В репертуаре кангэн сохраняются произведения, структура которых ограничена практически китайскими элементами — мелодические линии хитирики и рютэки представляют собой вариант унисонной линии, ладово ей не противоречащий. (Приведенный выше «Этэнраку» в ладе хё-дзё принадлежит к этой группе.) Оригинальные же мелодические обороты хитирики и рютэки системы не образуют. Организация мелодической линии, основанной на этих формулах, подчинена той же самой унисонной линии. Дело в том, что музыка западных стран проникала в Японию в большей или меньшей степени китаизированной, а именно, мелодическая линия этих произведений была приведена в соответствие с унисонной линией. Партии хитирики и рютэки всегда в своем развитии повторяют мелодический контур унисона и всегда совпадают со звуком унисона в каденциях (подробнее об этом ниже.).

В области временно́й организации мы находим аналогичное сочетание двух пластов. Основная метрическая сетка в произведениях кангэн создается партиями ударных и струнных. Сетка эта строго симметрична и членится на отрезки в четыре или восемь тактов. Сильная доля каждого такта отмечается ударом гонга сёко и аккордом лютни бива. Метр внутри тактов организован ритмически стереотипными формулами цитры со и двумя видами тремоло барабана какко. Последовательности в 4 или 8 тактов отмечаются одной формулой — тайко (см. пример 1).

Размеры в гагаку в основном четырехдольные (х а я б ё с и) и восьмидольные (н о б э б ё с и). В сравнительно небольшой группе произведений представлен смешанный раз-

мер $^4/_4+^8/_4$ — т а д а б ё с и. В храме Тэннодзи при исполнении трех произведений кангэн — «Байро», «Бато» и «Гэндзёраку» — в форме бугаку (без струнных) применяется его вариант я т а р а б ё с и — $^4/_4+^6/_4$.

Таким образом, основным признаком этой метрической сетки (за исключением смешанных размеров) является ее симметричность. Принципы этой организации восходят к архитектонике древнейших образцов китайской поэзии, которые использовались в конфуцианской «правильной» музыке. Строфа древнейших китайских стихотворений состоит из 4 строк, в каждой строке — 4 слова, что в силу моносиллабического характера китайского языка равно 4 слогам. В музыке каждому слову был отведен равный промежуток времени, что привело на уровне строфы к периоду в 16 тактов, делящихся на два предложения по 8 тактов или четыре фразы по 4 такта, соответствующих строке. Каждое предложение в произведениях гагаку завершается или на устое лада или на квинте от него. В этой точке совпадают мелодические линии всех инструментов, и эти два варианта образуют, условно говоря, полную и половинную каденции.

Архитектонические принципы вытекают из особенностей метроритмической организации. Ячейкой формы в гагаку являются предложения в 8 или 16 тактов, два таких предложения в некоторых случаях можно объединить в период. Архитектонические схемы в гагаку довольно просты, наиболее типичными являются двухчастные и трехчастные формы, простые и репризные.

На эту строгую сетку накладываются различные ритмические формулы хитирики и рютэки. Как правило, они совпадают с мелодическими стереотипами и представляют собой определенные мелодико-ритмические единицы. Представление о них может быть получено из примеров 2 и 3. Главное, что отличает временну́ю организацию духовых от партий ударных и струнных, — свободное развитие материала, в котором можно различить тенденцию выйти за рамки определенной системы. Этому в значительной степени способствует характер звукоизвлечения хитирики, нечетная атака, постоянные глиссандо от звука к звуку, что создает впечатление особой гибкости и текучести, свободной от четкой метрической организации. К этому необходимо добавить специфические принципы фразировки на хитирики. Вся линия на этом инструменте ведется *fortissimo*, невозможность динамических оттенков в значительной степени компенсируется фразировкой. Принципы ее совершенно отличаются от европейских. Исполнитель берет

воздух не в конце мелодической фразы, а в самой середине ее, часто отделяя заключительный звук от всего предшествующего построения. Этот звук производит впечатление не столько конца, сколько начала нового построения, что способствует созданию впечатлений «бесконечной линии». Половинные ноты в линии хитирики обычно делятся на две четверти, целые — на две половинные, акцент после цезуры приходится на второй из этих звуков, то есть постоянно происходит смещение акцентов с сильной доли на слабую. Кроме этого, очень часты расширения или сжатия мелодических фраз, единое построение занимает пять, шесть, семь, девять или десять тактов. В сочетании с симметричными структурами, порученными струнным и ударным, эти расширения очень динамизируют форму гагаку.

Наряду с этим в некоторых произведениях гагаку проявляется тенденция к созданию форм асимметричных. Наиболее типично расширение второй половины произведения по сравнению с первой. Иногда это простое повторение второй части, например, в «Бутокураку» в ладе итикопу-тё мы находим следующую схему: ABCDCD. Встречаются произведения, состоящие из пяти или семи предложений. «Дзюсуйраку» в ладе осики-тё делится на две части, первая состоит из двух предложений, вторая — из трех, после чего следует небольшая кода (такое заключительное построение типично для всех произведений). «Кондзю-но ха» в ладе итикопу-тё состоит из семи 8-тактных предложений. Первая их пара образует стандартный период. Третье же предложение состоит из 5 тактов, а четвертое — из 11. В сумме это составляет 16-тактный период, но членение его на два предложения — асимметрично. Эти два предложения к тому же повторены, после чего следует заключительное предложение и обычная кода.

Иногда произведение очень трудно поддается вообще какому-либо членению и представляет собой интонационное развитие нескольких оборотов хитирики и рютэки, причем это совершенно асимметричное построение мелодических линий духовых контрастирует с общей для всех произведений четкой метрической сеткой ударных и струнных. В качестве примера подобного рода можно привести «Сэйгайха» в ладе бансики-тё.

В древности несколько произведений гагаку объединялись в циклы. Иногда в цикл входили два произведения, имевшие самостоятельные названия, например, «Сэйгайха» и «Риндай». Иногда несколько произведений, имеющих самостоятельные наименования, объединены общим назва-

нием — так «Тёгоси», «Бусёраку» и «Гаккаэн» в ладе тайсики-тё составляют «Тайхэйраку». Обычно же части цикла объединены под одним наименованием и различаются только обозначением частей, заимствованным из китайско-японской литературной поэтики, — дзё (вступление), ха (разлом) и кю (прорыв). Принципы объединения произведений в цикл проистекали, по-видимому, из хореографических сюжетов — во всяком случае музыкального контраста между частями циклических произведений нет. С течением времени хореография многих произведений гагаку была забыта, с утратой ее цикличность этих произведений распалась, отдельные части их начали исполняться разрозненно.

В древности не было разделения репертуара на кангэн и бугаку. Практически все произведения исполнялись с танцами и полным оркестровым составом. Даже в настоящее время сохранился обычай исполнять некоторые произведения в двух вариантах: в форме кангэн и бугаку. При исполнении их с танцами из состава оркестра механически исключаются струнные, и может изменяться темп согласно хореографии. По-видимому, исторически именно таким образом и установился обычай исполнять «танцы левой стороны» без струнных, а «танцы правой стороны» без струнных и сё. Ни к каким кардинальным изменениям структуры произведений эти оркестровые варианты не приводят.

Вариантами формы кангэн являются и два так называемых жанра — ватасигаку и нокоригаку. Первый из них, ватасигаку (от «ватасу» — «переносить»), объединяет разноладовые варианты одних и тех же произведений. Это явление можно сравнить с европейской транспозицией очень условно, так как точно переносится из лада в лад лишь один элемент структуры — унисон струнных и сё. Линии же хитирики и рютэки практически создаются заново на основании все того же набора мелодических стереотипов. С точки зрения ритмической организации варианты ватасигаку, разумеется, идентичны.

Как и ватасигаку, нокоригаку (от «нокору» — «оставаться») является дериватом определенных произведений, оригинальных пьес в этом жанре создано не было. Состоит этот вариант из трех частей. В первой части произведение исполняется полностью всеми инструментами оркестра кангэн. Вторая и третья части архитектонически совершенно идентичны первой, и только состав оркестра в них постепенно сокращается. В начале второй части прекращают свои партии ударные, в середине духовой орган сё и в конце рютэки. Третья часть исполняется хитирики и струнны-

ми, однако хитирики уже не ведет непрерывной линии: он вступает с отдельными попевками в местах, точно соответствующих положению этих попевок при полном исполнении. Паузы между отдельными фразками становятся все длиннее, сами фразки — короче, и в середине третьей части хитирики умолкает совершенно. Через два-три такта прекращает свою партию бива, и все нокоригаку завершается большим соло цитры со. Партия этого инструмента насыщена в финале нокоригаку оригинальными формулами, которые вне этого жанра встречаются довольно редко.

Кроме основного репертуара в гагаку было множество вспомогательных небольших композиций — вступлений, открывающих программу или предваряющих исполнение отдельных произведений, интермеццо и заключений. В настоящее время перед отдельными произведениями кангэн исполняются нэтори (проба звука), а перед танцами — тёси (лад). Эти композиции призваны настроить слушателей на восприятие того или иного лада. Чтобы представить функции других композиций, необходимо учитывать обстановку исполнения гагаку. Произведения исполняются на сценической площадке в особом зале дворца или сооруженной перед храмом. Возле сценической площадки — место для оркестра. Перед началом представления музыканты и танцовщики находятся в особом помещении. Оркестранты начинают исполнять вступительную композицию, еще находясь в этом помещении, под музыку они выходят и занимают свои места. Далее музыканты исполняют музыку для выхода на сцену, во время которой танцовщики выходят из своего помещения и поднимаются на сцену. В «танцах правой стороны» эта музыка называется комарандзё, в «танцах левой стороны» — сингаку-рандзё. Во время ухода танцовщиков со сцены тоже исполняются аналогичные композиции. Музыка исполняется флейтами и барабанами, но в некоторых случаях вступления более развернуты и исполняются сё, хитирики, рютэки и какко. В этих композициях инструменты могут вступать не вместе, а через некоторые промежутки один за другим, что приводит к элементам имитационной полифонии. Этот прием называется оибуки (от «оу» — «гнать», «фуку» — «играть на духовом инструменте»). Музыка эта очень проста и не содержит ярких мелодических оборотов.

Разделение танцевального репертуара на самаи и умаи привело к особой композиции — эмбу — танцу, исполнявшемуся перед танцевальной программой. Эмбу состоит из трех частей. При его исполнении музыканты располагаются слева и справа от сценической площадки. В

первой части на сцену поднимается танцовщик и исполняет небольшой танец самаи под аккомпанемент сингакурандзё. Аккомпанирующие ему исполнители на рютэки и ударных находятся слева от сценической площадки. Во второй части с правой стороны на сцену поднимается танцовщик и под аккомпанемент кома-рандзё (музыканты находятся справа от сценической площадки) исполняет свой небольшой танец умаи. В третьей части танцовщики исполняют свои танцы одновременно, и одновременно же каждая из групп музыкантов вновь исполняет сингакурандзё и кома-рандзё. Необходимо заметить, что для японской традиционной музыки ни имитационная, ни контрастная полифония не характерны. В гагаку эти опыты ограничены не произведениями основного репертуара, а вспомогательной музыкой выходов, проходов и т. д. Однако подобные построения возникали, по-видимому, не из чисто музыкальных предпосылок, но скорее символических или хореографических. В последовательном вступлении инструментов в оибуки отражался порядок выхода танцовщиков. Трудно сказать, что стремились изобразить создатели танца эмбу, возможно, заимствование музыки справа и слева и объединение музыки «обеих сторон» в Японии. По нашему мнению, подобными концепциями могли руководствоваться при создании композиций, столь резко отличающихся от всего строя традиционной музыки.

Чрезвычайно важным фактором музыкальной структуры гагаку является ее тембровая организация. В результате слияния китайской и западноазиатской музыкальных традиций в структуре гагаку на первое место выдвинулся хитирики. Тембр этого инструмента очень резкий, и как указывалось выше, на хитирики возможно извлечение звука только *fortissimo*. В Китае этот инструмент назывался били, он пришел с Запада и среди всех духовых инструментов, появившихся в самом Китае или заимствованных извне, выделялся особой дикостью, неистовством звучания (его прототип, древнегреческий авлос был, как известно, инструментом языческим, дионисийским). В «Старой хронике Танской династии» («Цзю Тан шу», составлена в 945 г. Лю Сюем и другими) содержится краткая, но выразительная характеристика этого инструмента: «Били. Настоящее название его «свирель скорби». К нам пришел от северных варваров ху. Звук его полон скорби. Говорят, что, играя на нем, варвары ху пугают лошадей Срединной страны (Китая)». В Японии придворная дама Сэй-сёнагон посвятила хитирики уничижительные строки в своих «Записках у изголовья» («Макура-но соси», X век): «... ни с

того, ни с сего вступит хитирики, и тебя охватывает такое чувство, что вот-вот волосы, тщательно уложенные в прическу, станут дыбом». При этом произошла, казалось бы, парадоксальная вещь: столь ужасный инструмент, войдя в оркестр гагаку, выдвинулся на первое место в структуре этой музыки, стал основным мелодическим инструментом и оказал впоследствии решительное воздействие на формирование собственно японского стиля музыки VIII—XII веков. Одной из причин было то, что хитирики — единственный инструмент в составе оркестра, который мог вести протяженную мелодическую линию в крупной инструментальной форме. Темп в гагаку чрезвычайно медленный, для означенной цели при этом струнные были непригодны из-за отрывистого звука, флейта — из-за довольно слабого звучания. Тембр хитирики, вызывавший столь отрицательную реакцию, стал важнейшим конструктивно-динамическим элементом формы гагаку. Резкий тембр, максимальная громкость звучания являлись зарядом энергии, который мог держать слушателей в длительном и постоянном напряженном внимании. Другой причиной выдвижения этого инструмента на первое место было то, что оригинальные формулы хитирики (особенно трихорды) завоевывали в Японии все большую популярность. Вероятно, эти причины были взаимно связаны: резкий тембр привлекал внимание к мелодическому содержанию партии хитирики, а популярность структур способствовала выдвижению на главное место.

Выделение хитирики повлекло за собой новую организацию всей формы. Составился ансамбль духовых инструментов: хитирики, рютэки, сё. Духовой орган создает в гагаку непрерывный фон, на котором особенно рельефно звучат темброво экспрессивные фразы хитирики. В то же время тембр последнего в совместном звучании становился менее резким. Порядок вступления инструментов был установлен таким образом, что хитирики вступал как бы на вершине инструментальной подготовки — после рютэки, ударных и сё.

Такова общая характеристика инструментальной музыки гагаку. Основные принципы ее были заимствованы из стран континента. Начиная с IX века японскими музыкантами было создано большое количество произведений инструментальной гагаку, но создатели их следовали в своем творчестве канону, сложившемуся в начале IX века.

Формирование же национального музыкального стиля в а г а к у или х о г а к у («японская музыка»), названного так в противоположность тогаку и комагаку (музыке «ки-

тайской» и «корейской»), имело место начиная с X века. Отдельные попытки создания национальной музыки наблюдаются еще в VIII веке, но это всего лишь несколько произведений — «Кумэмаи», «Кисимаи», «Госэти» и другие. Это танцы, исполнявшиеся под аккомпанемент вокальной музыки. В качестве текстов использовались какие-либо национальные легенды и сказы. Однако с точки зрения музыки и даже хореографии названные произведения всецело были ориентированы на подражание иноземным образцам.

С X века положение изменилось. С этого времени мы можем говорить о становлении жанров национальной музыки — сайбра, роэй, имаё, кагура. Эти жанры отличаются друг от друга прежде всего составом оркестра. Для японской музыки древности это достаточно существенный фактор. Выше указывалось, что в репертуаре гагаку выделены в особый жанр инструментальные варианты нокоригаку.

Вся музыка вагаку — вокальная. Как правило, в качестве текстов использовались японские стихи, и только в роэй пелись стихи китайские, которые, впрочем, были впоследствии переведены на японский язык.

В ходе развития жанров вагаку мелодическое содержание партии хитирики (а именно — трихорды) завоевали основное положение в музыкальной структуре и подчинили себе все прочие элементы. Вокальная партия развивалась в унисон с линией этого инструмента, партия флейты практически дублировала эту линию, и даже на духовом органе сё, на котором в инструментальной гагаку исполнялись аккордовые сочетания, теперь исполнялась одноголосная линия (с октавными или квинтовыми удвоениями) в унисон с основной.

Среди музыки вагаку основное место принадлежит песням сайбара. Происхождение самого слова «сайбара» неясно. Считается, что первоначально это были песни возниц, которые привозили в столицу подать из различных провинций. Это объяснение связано с употреблением в написании данного слова иероглифа «лошадь». Эта точка зрения оспаривается различными версиями, но ни одна из них не завоевала единодушного признания. Тексты песен сайбара, как правило, любовного содержания, язык ближе к архаическим образцам японской поэзии, нежели к языку поэтических антологий X века. Первыми образцами сайбара были стихи, которые распевались на мелодии популярных произведений инструментальной гагаку. Всего в исторических источниках осталось зафиксированным 61

наименование пьес сайбара, из них 25 генетически связаны с каким-либо произведением тогаку или комагаку.

По музыкальному своему стилю сайбара были еще очень тесно связаны с инструментальной музыкой. Здесь сохранен полностью оркестр гагаку и только ударные были исключены, в сайбара используется один ударный инструмент, сякубёси (типа кастаньет), на котором играет сам певец. Отказ от ударных был связан с тем, что форма японского стиха асимметрична, и это входило в противоречие с квадратными структурами ударных гагаку. При создании сайбара японцы не пытались как-то приспособить эти инструменты к новым ритмическим структурам, от их использования просто отказались. Но даже членение на такты, проистекающее из сохранения в оркестре струнных с их ритмически четкими фигурациями, было не в духе японского национального стиля. Японская мелодия стремилась к абсолютно свободному развитию, не скованная никакими метрическими рамками. Такой тип изложения был использован в зачинах, которые исполнялись певцом, аккомпанирующим себе на сякубёси, без участия оркестра. Но в хоровой части в сопровождении оркестра присутствовало метрическое членение.

С точки зрения ладовой организации в сайбара был уже опробован тип звукоряда, ставший японским национальным ладом. Он заключался в сочетании двух нисходящих трихордов хитирики, что приводило к появлению октавного звукоряда. Поскольку в гагаку эти трихорды присутствовали только в нисходящем движении, то в восходящем направлении опорные кварты заполнялись отрезками ангемитонной структуры. В сайбара, однако, и тип сопряжений трихордов и принципы восходящего варианта еще неустойчивы, иногда трихорд продолжен вниз отрезком ангемитонной структуры. Вокальная партия, хитирики, рютэки и сё образуют практически унисон. В редких случаях в партии флейты мелькают специфические только для этого инструмента мелодические обороты, но в целом эта партия дублирует партию хитирики и голоса. При этом партии струнных производят впечатление некоего балласта, сохраняемого по традиции.

В роэй от этого балласта отказались. Строго говоря, роэй не является только музыкальным жанром. Слово это обозначает манеру читать нараспев стихи, декламировать. Обычай публично декламировать китайские стихи приобрел большую популярность в Японии с начала IX века. Среди текстов, избираемых для таких декламаторских концертов, было множество произведений чрезвычайно по-

пулярного в Японии великого китайского поэта Бо Цзюйи и других китайских поэтов, а также стихи на китайском языке, создаваемые японцами. В значительной их части преобладала буддийская тематика. С течением времени в подобных концертах стали исполняться и стихи на японском языке. Популярность таких концертов была чрезвычайно велика, и начиная с XI века появляются специальные сборники, содержащие стихи для этих концертов. Неизвестно, когда к стихам стали создавать музыку, но уже в конце XI века существовало 14 произведений, которые составили жанр роэй в собственно музыкальном смысле. Эти произведения исполнялись в сопровождении хитирики, рютэки и сё. По форме они делились на одно-, двух- и трехчастные, первая половина каждой части исполнялась певцом соло, затем к нему присоединялись инструменты. До нашего времени сохранились только два произведения роэй, поэтому трудно делать какие-либо определенные заключения относительно ладовых признаков этого жанра, по-видимому, они не отличались от организации сайбара. Ритмически же эта музыка была совершенно свободна.

Аналогичным жанром был утахико — стихотворения только на японском языке. Этот жанр происходил от обычая провозглашать (декламировать) стихотворения, сочиненные императором.

Со второй половины X века расцвело так называемое простонародное искусство дзогэй (буквально — «различные искусства»): танцы, пение, сценки, которые исполнялись бродячими актерами с куклами. Эти виды искусства становились известными и в аристократических кругах, а песенки имаё (буквально — современный стиль) даже получили в аристократической среде большое распространение. С конца XI века наименование «дзогэй» стало употребляться только для обозначения песен имаё. Поэтическая форма имаё аналогична форме васан буддийских песнопений на японском языке. Песнопения буддизма проникли в Японию в двух формах: бонсан (песнопения на санскрите) и кансан (песнопения на китайском языке). Васан представляли собой переводы священных текстов на японский язык. Существует точка зрения, что имаё представляли собой еще один шаг на пути популяризации образов священного писания. В XI—XII веках имаё были главным образом песнями так называемых сирабёси — танцовщиц, певичек, веселых девиц — предшественниц гейш. Они допускались в дома знати, где иногда находили себе могущественных покровителей. Несмотря на светское амплуа исполнительниц, тексты имаё часто

были буддийского содержания. Музыкально же песни имаё происходили из того же источника, что и прочие национальные жанры эпохи Хэйан, — инструментальной музыки гагаку. Стихи распевались на мотивы популярных произведений, и известно, что мелодия одной из песен («Этэнраку имаё») происходит от произведения гагаку «Этэнраку» в ладе хё-дзё, отрывок из которого мы приводили выше.

Все, что было сказано о жанрах вагаку, относится к музыке светской. Параллельно шло создание цикла синтоистских песен и плясок кагура. Строго говоря, в указанный период трудно провести четкую грань между светской и ритуальной музыкой. Произведения гагаку, по происхождению своему в массе абсолютно светские, использовались и в буддийском и в синтоистском богослужении. В синтоистских храмах исполнялись и песни сайбара, а одна из этих песен, «Соно кома», была включена в состав песен и плясок кагура.

По своему содержанию песни и пляски кагура восходят к различным древнейшим культовым действам. Само слово «кагура» происходит от камукура (местоположение божества), означавшее место, вокруг которого производился обряд.

В императорском дворце кагура начали исполняться еще в VIII веке, и уже тогда началась какая-то работа по отбору текстов для исполнителя. На протяжении своего существования дворцовые кагура претерпели несколько реформ, последние изменения были внесены в их структуру уже в XVI веке.

Кагура состояли из нескольких главных частей, которые в свою очередь делились на ряд мелких отделов. Оркестр кагура в настоящее время состоит из хитирики, флейты вабуэ (японская флейта), называемой также кагурабуэ (флейта кагура), цитры вагон (или яматогото, «японская цитра») и сякубёси. В музыке синтоистских песен и плясок установился окончательно оригинальный лад японской музыки *d — b — a — g — es — d* с восходящим вариантом *d — f — g — a — c — d*. Партии хитирики, вабуэ и вокальная развиваются унисонно (здесь не затрагивается проблема партии вагон, требующая довольно объемистых экскурсов разнообразного характера, для общей характеристики кагура эта партия не имеет большого значения). Ритмически вокальные части кагура совершенно свободны, не имеют признаков метрического членения, танцевальные же идут в размере $^4/_4$.

Музыкальное мышление, проявившееся в создании жанров вагаку, можно определить как линеарное, причем тя-

готеющее к строгому одноголосию. Сложная ладовая структура инструментальной гагаку определялась особыми историческими условиями, с одной стороны, огромное значение имели положения китайской музыкальной теории и принципы организации музыкального материала, отраженные в произведениях, восходящих именно к китайской традиции, а с другой — эстетически японцам были ближе формулы духовых, прежде всего трихорды хитирики, чем пентатонические ангемитонные построения китайской музыки. В инструментальной гагаку и даже в сайбара налицо стремление совместить эти два момента, что приводило к элементам полиладовости. Перенесение из инструментальной гагаку в структуру сайбара струнных инструментов, партии которых основывались на пентатонических звукорядах китайской музыки, приводило к наличию аккомпанемента, вступающего в ладовое противоречие с основной мелодической линией. В роэй и кагура противоречия были осознаны, и партии струнных сняты. Сокращение оркестра, тенденция к которому отчетливо проявляется в рассматриваемый период, прежде всего имело целью «высвободить» из различных напластований одноголосную линию, которая в вагаку поручалась дуэту духовых инструментов и голосу. Предельное свое выражение эта тенденция получила уже в музыке театра Но, все построения которой строго одноголосны, а оркестр сведен к одной флейте и трем барабанам.

Однако при отмеченной тенденции к достижению строгого одноголосия, необходимо обратить внимание и на характер унисона. Унисона идеального, с европейской точки зрения, японская музыка VIII — XII веков не знала. Строй инструментов не был унифицирован, и в музыке гагаку, например, постоянно сталкивается *e* и *es*. Подобные «шероховатости», нарушающие «гладкое» течение мелодического развития, имеют специальное название «сурэру» (буквально — «тереться»). Развитию инструментария гагаку и, в частности, унификации его строя препятствовали достаточно низкий уровень абстрактного мышления и низкий уровень технического развития, а также консерватизм всей системы феодального мышления (до сих пор музыканты гагаку сами делают инструменты, пользуясь древнейшей кустарной техникой). Но эти «шероховатости» были осознаны и эстетически. Танидзаки Дзюнъитиро в знаменитом эссе «Похвала тени» пишет: «В противоположность европейцам, стремящимся уничтожить грязь везде, где они ее обнаруживают, мы всячески бережем ее и делаем прекрасной». Это проявляется в любви к нечище-

ному серебру, к тусклому нефриту, к туманным кристаллам, в то время как кристаллы, ввозимые из-за границы, кажутся японцам, по словам автора, «слишком прозрачными». Эти общие положения японской эстетики, по-видимому, и способствуют тому, что за весь длительный период существования репертуара гагаку японские музыканты не избавились от указанных «шероховатостей».

В заключение мы хотим сказать о месте гагаку в традиционной музыке Японии. В истории любой музыкальной культуры есть тот значительный пункт, тот исходный момент, когда формируются теоретические, технологические, эстетические категории и принципы, определяющие ее оригинальное лицо и последующее развитие. Сколь бы далеко ни ушла данная культура в своем историческом движении, подчиняясь закономерностям внутренней эволюции или подвергаясь воздействию со стороны других музыкальных культур, она сохраняет связь с комплексом характеристик, сложившихся в этот период. Именно эта связь определяет ее внутреннее единство на всем протяжении развития и ее специфичность по сравнению с другими культурами. Для музыки Японии таким периодом были именно VIII—XII века, эпоха развития гагаку. Эта музыка является фундаментом для всего последующего развития традиционного музыкального искусства. Лад, сложившийся в период развития вокальных жанров вагаку, стал японским национальным ладом. Японский национальный инструментарий был в основном ограничен инструментами гагаку. До заимствования европейских инструментов в Японии появилось лишь несколько новых — сямисэн, кокю, сякухати (инструмент, которому было присвоено название флейты, используемой в VIII—XII веках, но потом вышедшей из употребления). Если же говорить о примерах непосредственного воздействия, то жанры вагаку оказали большое влияние на формирование музыкального аспекта театра Но, в то время как танцы гагаку влияли на хореографическую сторону этого театрального жанра.

Т. Морозова

РАБИНДРАНАТ ТАГОР И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ИНДИИ

Имя Рабиндраната Тагора, великого индийского писателя, поэта, художника, публициста и общественного деятеля, хорошо известно советским людям. Многие читали его романы, рассказы, пьесы, стихотворения. Его эстетические концепции становились предметом специального изучения советских ученых, которые отмечали исключительную широту и многогранность творчества Рабиндраната Тагора.

В то же время в силу ряда причин обширная область тагоровского наследия — его песенное творчество — все еще остается для нас малоизвестной. Между тем из всего созданного Тагором именно песни (а их более двух тысяч!) пользуются в Индии наибольшей популярностью и любовью.

Сам Р. Тагор часто говорил, что хотел бы остаться в памяти потомков как создатель песен[1]. Музыкальная жизнь сегодняшней Индии убедительно свидетельствует о том, что высказанное им желание осуществилось. Особенно это ощущается на родине Р. Тагора в штате Западная Бенгалия, где ни одно из сколько-нибудь значительных общественных событий (будь то митинг, профсоюзная конференция, свадьба или праздничное гуляние) не обходится без исполнения тагоровских песен.

Ежегодно в день рождения Р. Тагора в Калькутте, Шантиникетоне и многих других культурных центрах Индии открываются красочные фестивали его песен, музыкальных драм и песенно-танцевальных представлений. Повсеместно проводятся специализированные концерты, организуются «недели музыки Р. Тагара», создаются клубы и общества его имени. Профессиональные певцы оспа-

---

[1] Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. Сборник статей. — М., 1961, с. 33.

ривают друг у друга право называться лучшими исполнителями песен Р. Тагора и создают даже самостоятельные школы, где ревностно передают ученикам накопленный ими опыт, свою особую манеру исполнения и художественную трактовку отдельных его произведений.

Все это позволяет утверждать, что песенное творчество Р. Тагора составляет неотъемлемую часть культурного наследия современной Индии, является предметом национальной гордости и всеобщего признания. Не последнюю роль при этом играет и то обстоятельство, что песенное творчество Р. Тагора неразрывно связано с лучшими страницами истории борьбы индийского народа за освобождение от британского колониального гнета.

Музыка его песен представляет собой, по единодушному признанию индийских музыковедов, настолько значительный вклад в новейшее музыкальное искусство Индии, что выделяется ими в самостоятельное творческое направление, обозначенное специальным термином — рабиндрошонгит (музыка Рабиндраната).

Жизнь Рабиндраната Тагора (родился 8 мая 1861 года) проходила во время становления и расцвета «Бенгальского возрождения» — очень важного периода в культурной жизни страны, вызванного подъемом национального самосознания передовой части интеллигенции Бенгалии, центр которой — Калькутта, до 1911 года официально именовалась столицей Британской Индии.

Дед Р. Тагора, Дароканатх Тагор, был ближайшим сподвижником одного из выдающихся бенгальских просветителей — Раммохана Рая (1772—1833), основателя общества «Брахма-Самадж»; отец, Дебендронатх Тагор, стал позднее одним из руководителей этого общества, а сам Рабиндранат Тагор с 1884 по 1911 год был его бессменным секретарем [1].

Дом Тагоров был своеобразным центром культурной жизни Калькутты. Его посещали известные общественные деятели, видные писатели, драматурги, наиболее именитые музыканты. «Одним из великих преимуществ моей молодости была литературная и артистическая атмосфера, господствовавшая в нашем доме», — писал Р. Тагор в своих «Воспоминаниях» [2].

---

[1] См.: Тагор Р. Собр. соч. — М., 1965, т. 1, с. 11. Члены общества выступали за отказ от многих косных традиций и предрассудков феодализма, считали необходимым провести реформу индуизма, установить равноправие женщин, активно призывали к борьбе с колониальными порядками.

[2] Тагор Р. Указ. соч., т. 12, с. 74.

Эта атмосфера не могла не воздействовать на воображение мальчика, пробуждая в нем стремление к творчеству, рождая постоянную потребность в художественном самовыражении. Свои первые стихи Р. Тагор сочинил, когда ему было «не более семи-восьми лет» [1], первые мелодии — когда ему было около четырнадцати. «Мой пятый брат Джоти, — вспоминает Р. Тагор, — одно время [...] проводил целые дни [...], поглощенный сочинением новых мелодий [...] Оккхой-бабу и я, сидя по сторонам, подбирали слова к мелодиям, чтобы лучше удержать их в памяти. Так произошло мое первое посвящение [...] в сочинение мелодий» [2].

Увлечению Р. Тагора музыкой во многом способствовало и то, что он от природы обладал прекрасным слухом, отличной музыкальной памятью и хорошими вокальными данными. Отец Р. Тагора стремился дать детям хорошее разностороннее образование и активно поддерживать в доме творческую атмосферу. Дети участвовали в постановке драм, сочиняли стихи и гимны к традиционному празднику «Хинду Мела», читали отрывки из произведений прогрессивных бенгальских литераторов.

По отзывам современников, отец Р. Тагора был разносторонне одаренным человеком и лично принимал участие в подготовке всех крупных праздников. «Хинду Мела — так называлась ежегодная ярмарка, установившаяся при содействии нашей семьи [...] Это была, пожалуй, первая попытка воплощения идеи Матери-Индии как идеи национально-религиозной. Известный национальный гимн «Слава Индии» был тогда сочинен моим братом. Пение песен, возвеличивающих родину, декламация патриотических стихов, выставка произведений национальных искусств и ремесел, поощрение национальных талантов и способностей — вот что составляло программу этой Мела» [3].

Принимая во внимание столь разнообразную программу «Хинду Мела», можно с уверенностью утверждать, что подобные ежегодные «фестивали национальных талантов» сыграли исключительно важную роль как в расширении музыкального кругозора юного Рабиндраната, так и в появлении у него «страсти» к коллекционированию различных по стилю мелодий. Последнее обстоятельство надо выделить особо, поскольку оно во многом объясняет истоки

---

[1] Тагор Р. Указ. соч., с. 26.

[2] Там же, с. 81.

[3] Тагор Р. Указ. соч., с. 88. Упомянутый Тагором гимн «Слава Индии» принадлежал брату Р. Тагора — Джотириндронатху, к современному гимну Индии отношения не имеет.

широкого стилевого диапазона творчества Р. Тагора и свободный подход к ряду традиционно установившихся в веках музыкальных канонов.

Согласно традициям семьи детство и юность Р. Тагора проходили под доминирующим влиянием классической музыки Северной Индии (хиндустани-сангит). «Классические песни древнего Хиндустана пользовались в семье Тагора почетом. Его старшие братья постоянно исполняли такие песни и нередко по их образцу сочиняли новые бенгальские песни. Во время различных религиозных церемоний и праздников в семье Тагоров дети всегда пели эти песни» [1].

Естественно поэтому, что в первых сочинениях Р. Тагора обнаруживается подражание классической музыке хинди. Вместе с тем в них можно заметить и отдельные черты будущего «тагоровского стиля», выражающиеся в данном случае в его стремлении к органическому эмоциональному соответствию текста и мелодии.

Творческий путь Р. Тагора-музыканта можно разделить на три самостоятельных периода, отражающих важные этапы его композиторской деятельности. Первый из них охватывает годы от появления его первых музыкальных сочинений (1874—1875) до поездки в родовое имение Шилайдохо (1891). Тогда молодой композитор пробовал силы в различных индийских классических жанрах, сочинял подаболи (музыкальные поэмы) в духе поэтов-вишнуитов, знакомился с европейской музыкальной культурой.

С самого начала, да, пожалуй, и в последующие периоды проявлялась удивительная широта интересов автора в выборе тематики своих произведений и обращении к тем или иным классическим жанрам. Для музыки Индии того времени подобные черты были уникальными.

В этой связи следует отметить, что исторически сложившаяся система подготовки музыкантов в Индии, основанная на усвоении учеником норм традиционного музыкального искусства только по слуху (в процессе многократных повторений за учителем), неизбежно приводила к узкой специализации. Этому также способствовала и особая роль учителя (гуру), который становился и духовным наставником ученика, определявшим его музыкальные интересы, вкусы, композиторские устремления.

Трудно предположить, как бы развивалось дарование Р. Тагора, если бы он стал на путь профессионального ис-

[1] Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения, с. 301.

полнительства. Но он никогда не стремился к этому, да и отец, поощряя занятия детей музыкой, делал это больше для того, чтобы дать соответствующее их роду образование. В дом Тагоров приглашались самые известные и талантливые исполнители (устады), представлявшие различные национальные стили и школы.

«Во время нашего отрочества музыка процветала у нас в семействе. Для меня в этом было то преимущество, что я мог впитывать ее без малейших усилий всем моим существом. Но зато, с другой стороны, я не получил вследствие этого технического умения, которое вырабатывается постепенным изучением, шаг за шагом» [1].

Подобное восприятие музыки «всем существом» привело в дальнейшем к тому, что юный Р. Тагор начал сочинять свои музыкальные произведения сразу в нескольких классических жанрах: дхрупад, дхамар, кхеаль, таппа [2]. Такого ранее не осмеливался делать ни один сочинитель. При этом Р. Тагор показал столь глубокие знания тончайших особенностей указанных жанров, что его замечание относительно недостаточного «технического умения» следует отнести к его исключительной скромности и требовательности к себе.

Крупными произведениями этого периода, ставшими определенными вехами музыкального творчества Р. Тагора, являются написанный под влиянием поэтов-вишнуитов (XIV—XV века) музыкально-поэтический цикл «Бханушингер подаболи» (1877—1883), известный у нас под названием «Поэмы Бханушингхо Тхакура», а также музыкальные драмы «Бальмики протибха» («Гений Вальмики», 1881), «Каль мригайя» («Роковая охота», 1882), «Майяр кхеля» («Игра иллюзий», 1888).

Поэты-вишнуиты привлекли внимание Тагора тем, что в своих песнях они стремились к гармоничному сочетанию поэзии и музыки. Вдохновленные ими «Поэмы Бханушингхо Тхакура» и по сей день пользуются у индийцев большой популярностью. Появившиеся после возвращения юного Рабиндраната из Англии (где он провел около двух лет: 1878—1880) музыкальные драмы впитали в себя, наряду с традициями индийского театрального искусства, и некоторые элементы европейской музыки. Этот момент представляет особый интерес, на нем стоит остановиться несколько подробнее.

---

[1] Тагор Р. Указ. соч., т. 12, с. 81—82.
[2] Далее будут рассмотрены подробнее.

Знакомство Р. Тагора с европейской музыкой вызвало у него смешанные чувства. Слишком глубокие различия, заложенные в самой природе индийской и европейской музыкальных культур, привели юного Рабиндраната в замешательство. «Для меня концерт был равносилен цирковому представлению, — писал он о своих первых музыкальных впечатлениях в Брайтоне, — и сколь ни поражало меня искусство певицы, достоинств самой мелодии я оценить не мог. Я с трудом удерживался от смеха, когда услышал в некоторых каденциях подражание пению птиц. Я все время ясно чувствовал, что это — неправильное применение человеческого голоса» [1].

Однако очень быстро «удивление» и «недоумение» по поводу европейской музыки начинает сменяться у Р. Тагора более глубокими ее оценками. Он отмечает романтизм европейской музыки, жанровое разнообразие, тесную связь с реальной жизнью, содержательность поэтических текстов, бережное отношение к народным напевам. Вместе с тем, по его мнению, европейская музыка не переступала «пределов повседневности» и не могла увлечь «в глубины Сострадания или на Вершины Отрешенности» [2]. Видимо, поэтому несколько позднее, суммируя свои впечатления, Р. Тагор писал: «...что индийская и европейская музыка представляют совершенно независимые друг от друга по ценности явления и что доступ в человеческое сердце они находят совершенно разными путями» [3].

Пребывание в Лондоне расширило представление Р. Тагора о художественных возможностях музыки, стимулировало творческую инициативу, способствовало укреплению его стремления к демократизации отдельных канонов индийского классического наследия. Анализ музыкальных произведений Р. Тагора в целом показывает, что европейская музыка оказала определенное влияние на его творчество. Наиболее явно это сказалось на произведениях, написанных сразу же после возвращения из Англии. Однако в том или ином виде влияние европейской музыки нашло свое отражение и в его творчестве последующих лет.

Наиболее показательной в этом плане является сочиненная сразу по приезде на родину музыкальная драма «Бальмики протибха». В музыкальную ткань этой драмы вошли три европейские мелодии: две английские (в ка-

---

[1] Тагор Р. Указ. соч., с. 117.
[2] Там же.
[3] Там же.

честве характеристики пьяных разбойников) и ирландская (для плачущих нимф). «Бальмики», по собственному признанию Р. Тагора, создавалась в результате «совместного увлечения чужой и своей музыкой [...] Мелодии в ней были по большей части индийские, но с них совлечено было облачение классического величия; привыкшие парить в небесах, они здесь обучены были хождению по земле»[1]. Вспоминая атмосферу создания «Бальмики протибха», Р. Тагор писал о том, что «...был совершенно поглощен привлекательной задачей: освобождения мелодических форм от их оков и приноровления к неведомой ранее разнообразной трактовке»[2].

Стремясь в данном случае придать новое звучание индийским традиционным формам, Р. Тагор тем не менее не пошел на сколько-нибудь значительное изменение их музыкальной фактуры. Музыкальное изложение по-прежнему оставалось монодийным, сохраняющим свои ладово-ритмические особенности, отличающиеся от европейских тональной и метрической основ. В этом плане каких-либо тенденций к синтезу европейских и индийских стилей и средств музыкального языка в его произведениях мы не наблюдаем. Р. Тагор всегда оставался индийским национальным художником. Контакты Р. Тагора с европейской музыкой наиболее конкретно выразились в заимствовании отдельных мелодий. Более существенным для данного периода было обогащение молодого композитора новыми идеями, композиционно-тематическими концепциями, которые свидетельствовали о широте его художнической позиции.

Началом второго периода можно считать время переезда Тагора в родовое имение Шилайдохо (1891). Конец же периода следует отнести к 1913 году, когда ему была присуждена Нобелевская премия.

В этот период он занимается серьезным изучением народного песенного творчества. В Шилайдохо (где он пробыл около 14 лет с небольшими перерывами, до 1905 года) Р. Тагор имел редкую возможность ежедневно, как когда-то в детстве, «впитывать всем существом» жизнь, обычаи, обряды и песни бенгальской деревни. Его увлекали своеобразные приемы развития ритмического рисунка, общая эмоциональная выразительность народного мелоса, сдержанность в применении фиоритур и т. п. Именно в эти годы стал постепенно складываться особый «тагоровский

[1] Тагор Р. Указ. соч., 119.
[2] Там же.

стиль» песенной композиций, сочетавший в себе как основы классической мелодики, так и лучшие черты народного песенного творчества.

Значительную роль в формировании Р. Тагора как художника сыграло и его активное участие в национальном движении 1905 года, которое было направлено против предпринятого англичанами раздела Бенгалии. Созданные Р. Тагором в это время (и сохранившие популярность до сих пор) патриотические песни имели своей целью пробудить национальное самосознание народа. Они были обращены к массам. В большинстве из них используются ритмический рисунок и интонации народного песенного жанра бауль.

Творчество бродячих деревенских певцов-баулей (отсюда и название жанра) привлекло Р. Тагора, по его же признанию, своеобразием мелодики и редкой поэтической образностью. Исполняя песню, обычно религиозного содержания, певец-бауль левой рукой выстукивает ее ритмический рисунок на небольшом, привязанном к поясу барабане (байя), правой — подыгрывает на однострунном щипковом инструменте (гопичанд) и одновременно пританцовывает, добавляя к общему звучанию ритмичный перезвон закрепленных на ногах колокольчиков. Мелодика песен, как правило, не очень сложная, но выразительная. Однако основным их компонентом является поэтическое слово. В Индии можно встретить изданные сборники текстов песен баулей.

Р. Тагор отмечал в баулях лаконичность текстов при глубине заключенной в них мысли и трогательность мелодии. Он восхищался тем, как певцы из народа могли так точно выражать своим простым языком исключительно сложное, порой даже философское содержание[1]. Высоко оценивал он и мелодику баулей. «Эти мелодии нельзя поставить в ряд с какими-либо другими, узнать их нетрудно [...] и всегда ясно, что это мелодии нашей страны, а не какой-то чужой [...][2] «Без всяких сомнений могу сказать, что они вечно будут современниками всех поколений»[3].

Не случайно поэтому, что в трудные дни октября 1905 года, когда встал вопрос о сохранении единства его родины, Р. Тагор решил обратиться к миллионам своих братьев с песнями, написанными в стиле бауль, интонации

---

[1] Чоудхури Приеброто. Рабиндрошонгит лёгчити, киртон о уччан го шонгитэр пробхаб. — Калькутта, 1970, с. 218—219 (на бенгальском яз.).

[2] Там же, с. 223.

[3] Там же, с. 221.

и ритмика которых были особенно близки и понятны народу. Вот текст одной из патриотических песен Тагора в жанре бауль:

Пусть Бенгалии земля, воды, воздух и поля
Благодатны будут, благодатны, боже!
Пусть Бенгалии дома, рынки, нивы, закрома
Изобильны будут, изобильны, боже!
Пусть бенгальцев упованья, мысли, речи и желанья
Справедливы будут, справедливы, боже!
Пусть бенгальцев всех сердца бьются в лад — и до конца
В единенье будут, в единенье, боже! [1]

Приняв бауль за основу, Р. Тагор, однако, не пошел по пути его слепого копирования. «Мои многие песни, — говорил автор, — сочинены наподобие баулей. Но я никогда не хотел подражать им полностью. Можно назвать их Рабиндро-бауль» [2].

Песни этого периода сразу получили всеобщее признание и звучали как пламенные призывы к единству в борьбе за свободу и процветание Бенгалии. Вот названия некоторых из них: «Пусть куются все крепче оковы» («Одэр бадхон джотои шонтро хобэ»), «Я не боюсь» («Ами бхойё коробо на»), «Днем и ночью имей надежду» («Нишидын бхороша ракхиш»), «Что ты льешь потоки слез» («Чхи чхи, чокхэр джоле бхэджаш нэ»), «Пусть кто хочет от тебя отходит» («Джэ томай чхарэ чхарук»), «О, моей страны земля» («О амар дэшэр маты»), «Моя золотая Бенгалия» («Амар шонар бангла») [3].

Объединенные страстной патриотической идеей эти песни были неодинаковы по формам ее выражения: в них сочетались и пафос, и лирика, воспевалась красота родной земли, звучала клятва в вечной сыновней преданности родине, решимость встать на ее защиту, избавить народ от страданий.

Склоняюсь пред тобой, земля моя, смиренно!
Тебя покрыл анчол Владычицы вселенной.
С тобою слито неразрывно тело,
Моей душой ты овладела.
Твой нежный образ мне всего милей!
На лоне у тебя родился и умру.
Ты смотришь ласково на вечную игру.
Я с детства ел твой рис, и крепли силы [4].

---

[1] Тагор Р. Собр. соч., т. 8, с. 37.
[2] Чоудхури Приеброто. Рабиндрошонгит, т. 221 (на бенгали).
[3] Тагор Р. «Шшоробитан». — Калькутта, 1971, т. 46, с. 64, 37, 34, 40, 72, 26, 9.
[4] Тагор Р. Собр. со., т. 8, с. 31.

Приводим нотную запись данной песни[1]:

„О АМАР ДЭШЕР МАТЫ“
(„О моя родная земля“)

Р. ТАГОР. Шшоробитан. Бишшобхароти. Калькутта. 1971

1 тал-даáдра

дха дхын на на тхун на дха дхын на на тхун на

Умеренно

О, а_ мар дэ_ шер ма_ ты,

то_ мар по_ рэ тхэ_ ка_ и ма_ тха.

1-й раз
О, а_ мар

2-й раз
То_ ма_ тэ

би_ що_ мо_ йир, то_ ма_ тэ

би_ що_ ма_ йэр а_ чоль па_ та.

О, а_ мар дэ_ шер ма_ ты,

[1] Данная нотная запись (как и все последующие) сделана автором статьи. Она соответствует индийскому изданию песен Р. Тагора в нотно-буквенной системе «акар-матрик», в которой были записаны практически все его песни еще при жизни. Система «акар-матрик» позволяет зафиксировать основную мелодию, но не дает полного представления об особенностях индийской орнаментики. Однако индийские музыканты уверенно пользуются этой системой, поскольку исполнительские навыки и характерные вокальные приемы позволяют им «расцвечивать» мелодию в соответствии с авторским замыслом. Чтобы читателю получить наиболее правильное представление об исполнении приводимых здесь и далее примерах, ему необходимо, хотя бы в общем плане, ознакомиться с особенностями индийской манеры пения.

то_ мар по_ рэ тхэ_ ка_ и ма_ тха.

II

Ту_ ми ми_ ше_ чхо мор

дэ_ хэр шо_ нэ,

ту_ ми ми_ ле_ чхо мор

пра_ нэ мо_ нэ, то_ мар о_ и

ща_ моль бо_ рон ко_ моль му_ рти

мо_ рмэ га_ тха. О, а_ мар

дэ_ шер ма_ ты то_ мар по_ рэ

III

тхэ_ ка_ и ма_ тха О_ го ма,

то_ мар_ ко_ лэ джо _ном а_ мар,

1-й раз | 2-й раз

мо_ рон то_ мар ру_ кэ. О ма, ру_ кэ.

То_ мар [illegible] и кхэ_ ля а_ мар

дук – ᵛкхэ шу – кхэ. Ту – ми

а – н – но му – кхэ ту – ле ди –

– ле, ту – ми

ши – толь джо – ле джу – р̆а – и – ле,

ту – ми дже шо – коль – шо – ха

шо – коль – бо – ха ма – тар ма – та.

О, а – мар дэ – шер ма – ты,

то – мар по – рэ тхэ – ка – и ма – тха.
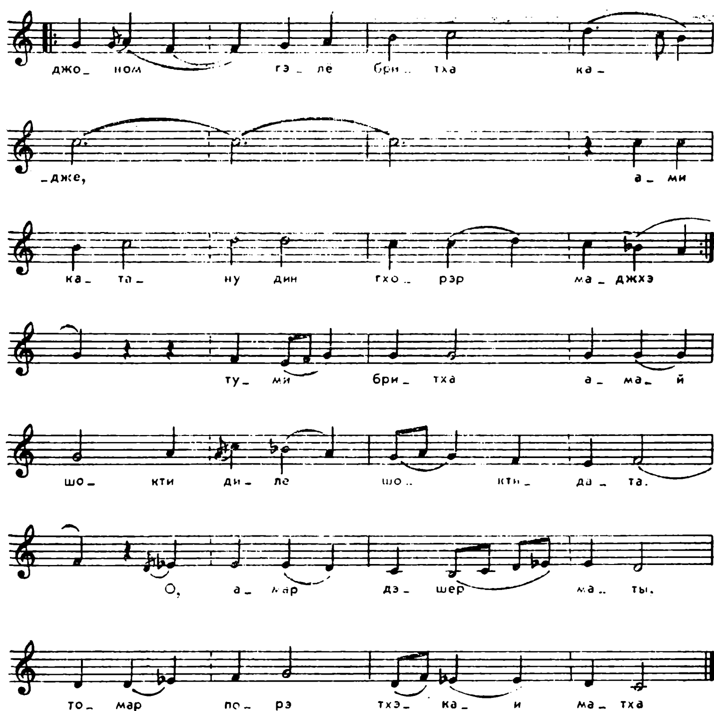
IV А – нэк то – мар кхэ – йэ – чхи го,

1-й раз 2-й раз

а – нэк ни – йэ – чхи ма – о ма чхи ма то–ру

джа – ни нэ – джэ ки ба та – ма – й

ди – йэ – чхи ма! А – мар



К патриотической теме Р. Тагор обращался в разные периоды своей творческой деятельности. Индийские музыковеды подразделяют ш ш о д э ш и (патриотические песни) Р. Тагора на песни, появившиеся до 1905 года, в 1905 году и после 1905 года.

В 1910 году вышел сборник песен Р. Тагора под названием «Гитанджали» («Жертвенные песни»), за поэтический текст которых (в его собственном переводе на английский язык) он в 1913 году удостоился Нобелевской премии. Мелодии этих песен остаются для европейцев неизвестными, между тем именно в музыке песен нашла отражение значительная эволюция, произошедшая в художественном мышлении поэта и композитора. Вошедшие в этот сборник сочинения[1] знаменуют собой окончательное оформление «тагоровского стиля» в индийской музыке.

Последний, наиболее зрелый период творческой деятельности Тагора охватывает произведения, созданные с

[1] Сборник состоит из 239 поэм, 157 из которых — песни.

1913 года по 7 августа 1941 года. Песни этих лет отличаются философской углубленностью, яркой индивидуальностью, совершенством формы и неразрывным единством мелодии и слова. Помимо песен, Р. Тагор продолжал создавать новые музыкальные драмы. Он подвергает значительной переработке написанную им еще в 1888 году пьесу «Майяр кхела» («Игра иллюзий», вторая редакция 1938 год).

Наиболее популярные музыкальные драмы этого периода — «Пхальгуни» («Торжество весны», 1925), «Ташер дэш» («Карточное королевство», 1933), «Читрангада» (1936), «Чондалика» и «Щама» (1938). Они примечательны по тематике, интересны как самые зрелые образцы музыкального творчества композитора. В них получили отражение основные философские и социальные концепции автора. Эти сочинения пронизаны верой в красоту и благородство человеческих отношений, в них воспевается всепобеждающая сила любви, добра и справедливости.

*

Чтобы понять своеобразие, яркую индивидуальность «рабиндрошонгит», необходимо проникнуть во все сложности взаимосвязей различных истоков, питавших творчество Р. Тагора. Естественно, что в рамках краткой статьи автор ее будет вынужден касаться только наиболее существенных аспектов этих взаимосвязей. Кроме того, для раскрытия особенностей творческого стиля Р. Тагора представляется необходимым по ходу изложения давать сжатые характеристики некоторых явлений музыкальной культуры Индии. Здесь необходимо еще раз подчеркнуть, что наиболее устойчивое и доминирующее влияние на Р. Тагора оказала классическая музыка Хиндустани. Этому аспекту «рабиндрошонгит» и будет посвящено дальнейшее изложение.

Известно, что классическая индийская музыка в основе своей монодийна. Естественно, что все песни и музыкальные драмы Р. Тагора по своему складу также строго одноголосны и никогда не имеют в мелодике каких-либо подголосочных элементов.

В качестве основополагающего начала индийская музыка имеет совершенно особый тип ладовой организации, каковым является рага. Рага представляет собой сложное понятие, вмещающее в себя ряд важных и взаимосвязанных музыкальных комплексов:

определенный состав звукоряда (джати) с обусловленным порядком последовательности движения звуков вверх и вниз;

интонационную характеристику (или основной мелодический базис), выраженную типическими мелодическими оборотами (пакад)[1];

эмоциональную характеристику (раса или рош), определяющую сферу эмоционального воздействия, свойственного данному ладоинтонационному образованию.

Теоретически из звуков двенадцатиступенной октавы можно образовать около 35.000 различных раг. На практике в силу «естественного отбора» употребляется не более двухсот. В самом обобщенном плане, с тем чтобы более наглядно определить роль раги как специальной понятийной категории, ее можно представить в виде своего рода «музыкальной идеи», которую исполнитель берет в качестве основы и раскрывает в процессе развития создаваемой им композиции. Диапазон применения раги необыкновенно широк. Она используется как в малых, так и в крупных развитых формах.

Создавая инструментальное или вокальное произведение на основе той или иной раги, композитор (он же исполнитель) в зависимости от выбранной им формы следует строго определенным законам ее композиционной структуры. Если иметь в виду классическую вокальную музыку Хиндустани, то ее основными жанрами являются дхрупад, дхамар, кхеаль, тхумри и другие. Они-то и послужили первоисточником для Тагора при сочинении им своих песен.

Индийские музыковеды отмечают, что уже в начале творческой деятельности он использовал более 80 раг. При этом он позволял себе отклоняться от их отдельных строгих нормативов, когда последние входили в противоречие с его замыслом. Р. Тагор, например, впервые сочетал несколько раг в рамках одной композиции, более свободно подходил к использованию заданного для каждой раги звукоряда, считал не обязательным всегда следовать строго установленной регламентации исполнять ту или иную рагу только в отведенное для нее время. Он отклонялся от мелодического эталона раги, когда того требовали содержание, эмоциональный строй создаваемого им музыкального произведения.

Новаторское отношение к уже сложившимся музыкальным традициям проявил Р. Тагор и при подходе к жанрам вокальной классики. Для уяснения проявленной им твор-

---

[1] С тяготением в главные опорные звуки: (вади и самвади).

ческой инициативы необходимо предварительно остановиться на главных признаках этих жанров.

Одним из древнейших и, пожалуй, наиболее традиционных из них является дхрупад, сложившийся в современных очертаниях, как это принято считать, в XVI веке н. э. Расцвет этого жанра связан с именами таких крупных музыкантов, как Сваами Харидас и его продолжателя Тансена.

Дхрупаду свойственны неторопливость изложения, внутренняя сосредоточенность, углубленность, сочетающиеся с какой-то особенной одухотворенностью и возвышенностью. Указанные черты музыки находятся в соответствии с особенностями индийского характера. И может быть, в силу этого знание, понимание дхрупада как раньше, так и теперь служат своеобразным мерилом высокой образованности. Освоение дхрупада в традиционной системе обучения является обязательным для музыкантов любого профиля (в том числе и инструменталистов).

Не удивительно поэтому, что и в семье Тагоров дхрупад вызывал особый интерес и поклонение. Этим, вероятно, во многом и объясняется отмечаемая всеми исследователями ярко выраженная привязанность Рабиндраната Тагора именно к дхрупаду, занявшему преобладающее место в его песенном творчестве.

Каковы же особенности традиционного дхрупада? Он создается на основе одной избранной (по желанию исполнителя) раги и представляет собой сложную, развернутую вокальную форму, состоящую, как правило, из трех взаимосвязанных разделов.

Первый из них, создающий соответствующую эмоциональную атмосферу, своего рода «представление» или раскрытие перед слушателями выбранной раги, являет собой развернутое (трехчастное) вступление — алап (алапа). Раскрытие раги в алапе совершается путем постепенного пропевания всех нот, входящих в состав ее звукоряда (с учетом их ввода в порядке поступенной очередности), демонстрации ее характерных мелодических оборотов и различных связующих, импровизационных элементов, без акцента на каком-либо определенном мелодико-тематическом материале. Алап не связан рамками четкой метроритмической схемы. Организующим началом в нем является только заданный для каждой части темп (медленный, средний, быстрый).

Следует еще раз подчеркнуть, что основное назначение алапа — введение слушателя в атмосферу выбранной для данной композиции раги. Алап не несет и функционально

не может нести никакой смысловой или тематической нагрузки. Алап исполняется без слов, в основном на гласной «а», или с применением трех-четырех ничего не значащих слогов типа «ном», «ана», «нэ» и наименований самих нот.

В алапе доминирует импровизационное начало. Художественный уровень его исполнения зависит от опыта, музыкального воображения, уровня мастерства, темперамента, настроения, эмоциональности импровизатора, окружающей его обстановки, характера и настроения аудитории и т. д.[1] Отсутствие метроритмической схемы, абсолютно произвольная длительность начальных вокализов и разделяющих их пауз, а также необычайная тонкость и сложность орнаментики значительно затрудняют нотную фиксацию алапа. Он представляет собой в большинстве случаев однажды возникшую и навсегда исчезнувшую импровизацию (если ее не записали на магнитофон).

Признаки алапа в меньшей мере определяют дхрупад как специфический вокальный жанр. Основным носителем этих признаков является второй раздел композиции (следующий непосредственно за алапом), который обычно называют дхрупад-ган (или гит). Это центральный песенный раздел, мелодическое и поэтическое ядро дхрупада, где сконцентрирован основной мелодический материал всей композиции, заключено ее содержание.

Существует определяемый вековыми традициями круг тем, разрабатываемых в дхрупаде, имеющих ярко выраженный религиозный характер. Эта тематика тесно связана с условиями бытования дхрупада: наиболее известные и талантливые его исполнители большей частью были либо придворными певцами, либо отшельниками. В дхрупаде воспеваются боги, явления природы, в которых усматривается проявление божественного начала, прославляются мудрость и величие земных властителей (махараджей и родовитых героев) и, наконец, претворяются некоторые традиционные сюжеты, в которых фигурируют индуистские божества и символизирующие их раги.

Дхрупад-ган состоит из четырех частей: стхаи, антара, санчари и абхок, каждая из которых сочиняется по определенным правилам. Наиболее важное из них — установление для каждой части определенного диапазона употребляемых звуков. Так, например, мелодика стхаи обычно охватывает звуки от V ступени малой ок-

---

[1] Именно поэтому длительность алапа никогда не ограничивается какими-то специальными рамками и может занимать время от 5—10 минут до часа и более.

тавы до VII ступени первой октавы. Возможно подключение и I ступени второй октавы, но это встречается довольно редко[1].

Антара охватывает звуки верхнего тетрахорда первой октавы и звуки второй октавы (без ограничения). Санчари может развиваться в тех же звуковых пределах, что и стхаи, но для нее характерны звуки нижнего тетрахорда первой октавы и звуки малой октавы. Абхок в некоторой степени аналогичен антара, но как заключительная часть дхрупад-гана он отличается большей свободой в изложении материала и более широким диапазоном (могут быть подключены звуки ниже V ступени малой октавы и звуки второй октавы).

Следуя непосредственно после алапа, дхрупад-ган сразу обращает на себя внимание рельефностью, выразительностью мелодико-тематического материала и появляющейся в композиции четкой ритмической основой, акцентируемой впервые вступающим здесь ударным инструментом — пакхавач или мриданга[2].

Индийская метроритмическая система значительно отличается от европейской и, хотя в последнее время в нашей печати она получила некоторое освещение[3], все же следует остановиться на ней особо.

Основой метроритмической системы индийской музыки является не такт, а так называемый тал (тала) — метрический период или цикл, включающий разнообразные группировки матр (метрических единиц, долей), от количества которых зависит и название самого тала. Например, тал, состоящий из шести долей (или матр), носит название дадра, из семи долей — тэора, из двенадцати — чоутал, из четырнадцати — дхамар и т. д.

В индийской нотной записи границы тала изображаются утолщенными вертикальными чертами[4]. Внутри тал разбивается на несколько матра-бибхаг (группировки матр), которые отделяются друг от друга тонкими

---

[1] Здесь термины «малая», «первая», «вторая» октавы применяются условно, так как в индийской музыке звуковысотные параметры определяются более общо, как — «низкая», «средняя» и «высокая» октавы. Единой фиксированной звуковысотной шкалы, подобно европейской, индийская музыка не имеет.

[2] Перепоночные ударные инструменты с кадлом вытянутой формы и обтяжкой из кожи с двух сторон, а также со специальными приспособлениями для тоновой настройки.

[3] Виноградов В. С. Индийская рага, с. 35—36.

[4] Иным видом обозначения границ тала является запись его периода строго в одну строчку.

вертикальными черточками, внешне напоминающими обозначение тактов в европейской системе. Матра-бибхаг находятся друг с другом в определенной зависимости и подразделяются на ударные (т а л и или б х а р и) и неударные (п х а к или к х а л и). Над ударными ставится поочередно порядковый номер, а неударные обозначаются нулем. Первая доля цикла обозначается знаком «+» или «×» и имеет специальное название с а м (на языке хинди) или ш о м (на бенгальском языке).

Название тала часто зависит не только от общего числа входящих в него матр, но и от различных их комбинаций, составляющих матра-бибхаг. Так, количество матр у чоутала и эктала одинаково и равно двенадцати. Однако группировка их в матры-бибхаг различна: у чоутала — по две матры, а у этала — по три. Талы ш у р п х а к и д ж а п т а л оба состоят из 10 матр, но в первом из них матры-бибхаг представлены группировками 4/2/4, а во втором — 2/3/2/3. Есть в талах и еще одна интересная особенность, связанная со спецификой индийских ударных инструментов, которые позволяют получать различные звуковые эффекты в зависимости от места и приема удара. Эта особенность рождает новую возможность ритмической вариантности. Поэтому можно встретить талы, каждый из которых будет совершенно неожиданно иметь несколько видов разных группировок матр, и в то же время талы, которые содержат равное количество матр и имеют одинаковое их распределение по матра-бибхаг, однако считаются отличными друг от друга. В качестве этого отличия и выступает отмеченный выше разный характер звукоизвлечения на ударных инструментах (т х э к а — удар) и и различие в ритмическом дроблении (ч х о н д о) внутри самой матры.

Для удобства фиксирования, а также запоминания особенностей ритмики каждого тала индийскими музыкантами повсеместно применяется своеобразный «ритмический язык» (т а л е р - б о л или, как часто говорят, просто т х э к а), который в письменном или декламационном изложении выражается разными слогами или целыми слогосочетаниями (в случае дробления матр) типа «дха», «ты», «на», «тэрэкотха» и т. д.[1] Приведем характерные тхэка, которые являются основными структурными формулами того или иного тала:

---

[1] Каждому указанному слогу или их сочетанию соответствует тот или иной звук, извлекаемый на табла или мриданга.

Тал Тэора — 7 матр, матра-бибхаг: 3|2|2|

\+ 1 1 2 1 3 1

|*дха гхэнэ наг* | *тэтхэ кота* | *годи гхэнэ* |

Тал Чоутал — 12 матр, матра-бибхаг: 2|2|2|2|2|2|

\+ 1 0 1 2 1 0 1 3 1 4

|*дха дха* | *дхин та* | *кот тэкэ дхин та* | *тэтхэ кота* | *годи дхэн*|

Тал Эктал — 12 матр, матра-бибхаг: 3|3|3|3|

\+ 1 1 2 1 1 0 1 1 3 1 1

| *дхин дхин дха* | *дхагэ тхун на* | *кот тэ дхагэ* | *тэрэкэт дхин дха* |

Тал Шурпхак — 10 матр, матра-бибхаг: 4|2|4|

\+ 1 1 1 2 1 3 1 1 1

| *дха гхэрэ наг ди* | *гхэрэ наг* | *год ди гхэрэ наг* |

Тал Джхаптал — 10 матр, матра-бибхаг: 2|3|2|3|

\+ 1 2 1 1 0 1 3 1 1

| *дхи на* | *дхи дхи на* | *ты на* | *дхи дхи на* |

Тал Дадра — 6 матр, матра-бибхаг: 3|3|

\+ 1 1 1 1 1

| *дха дхын на* | *на тхун на* |

Тал Кашмири кхэмта — 6 матр, матра-бибхаг: 3|3|

\+ 1 1 0 1 1

| *дхи г на* | *дха ти на* | [1]

Подобные возможности варьирования метроритмической основы привели к созданию индийскими музыкантами довольно многочисленного количества талов, порою очень громоздких (известны, например, талы, состоящие из 18, 20, 24 и более матр). Это не означает, однако, их частой употребляемости в исполнительской практике. Наиболее распространенными являются в основном 15—17 талов. Вместе с тем применение их в различных музыкальных произведениях не может быть прихотью исполнителя, а также подчиняется правилам, которые предписывают употребление конкретных талов в зависимости от формы композиции.

В частности, для дхрупада наиболее предпочтительными являются: чоутал (12 матр), шурпхак (10 матр). Наряду с ними могут применяться: джхаптал (10 матр), тэора (7 матр), арачоутал (14 матр) и некоторые другие, но они менее характерны.

Продолжая описание структуры классического дхрупада, остановимся на его третьем разделе, который включает в себя как бы два разработанных принципа. В нем применяются как вариационное развитие тем второго раздела (отдельно стхаи, антара, санчари и абхок, при полном использовании их мелодического материала) в основном за счет ритмических преобразований, так и более свободная

---

[1] В процессе развития композиции исполнитель может варьировать ритмический рисунок внутри тала при неизменном сохранении при этом его границ.

импровизация, в которой тематический материал может использоваться лишь частично в виде каких-то фрагментов.

В третьем разделе дхрупада исполнитель выделяет и развивает отдельные мелодические обороты, варьирует, импровизирует и при этом очень часто поступается стройностью поэтических строф — довольно свободно изменяет их внутреннюю ритмическую структуру. Основное внимание он уделяет только мелодической стороне композиции и, сосредоточиваясь на ней, достигает полного самовыражения, передает аудитории то эмоциональное состояние, в котором как бы окончательно раскрывается присущая данной раге раса.

Анализируя структуру дхрупада, мы приходим к выводу, что его первый и третий разделы (в самом обобщенном плане) всецело определяются импровизаторскими способностями исполнителя. В то время как второй раздел дхрупада представляется заранее подготовленным сочинением, в котором, собственно, и выражается музыкально-поэтическое содержание всей композиции. Одновременно второй раздел является и наиболее мелодически разработанным, поскольку требует не только точного соблюдения правил сочинения стхаи, антара, санчари и абхок (с непременным учетом при этом всех особенностей выбранной раги), но и соответствующего им сочетания с поэтическим текстом.

Р. Тагора более всего привлек именно второй раздел дхрупада (дхрупад-ган), в котором он увидел неисчерпаемые возможности для создания ярких музыкально-поэтических композиций. С именем Р. Тагора индийские музыканты связывают совершенно новое направление в развитии дхрупада, которое способствовало утверждению дхрупад-гана в качестве самостоятельного, законченного произведения. В своем песенном творчестве Р. Тагор развил лучшие качества классического дхрупад-гана, сохранив без изменений его четырехчастность, правила композиции стхаи, антара, санчари и абхок, а также основные принципы применения раги и тала. Он переосмыслил также отдельные черты дхрупада. В его песнях нет места прославлению мудрости и доблести махараджей или схоластическому претворению традиционных божественных сюжетов. Они лишены созерцательной отрешенности, слепого преклонения перед всевышним. Р. Тагор полностью исключил какое-либо обожествление конкретных личностей. Наряду с сочинением песен на традиционную религиозную тематику (пуджа) он ввел в дхрупад новую патриотическую тему (шшодеши). Одна из лучших песен

подобного рода — «Индию храни вовеки», («Э бхаротэ ракхо...») — написана Р. Тагором в 1902 году во время подъема патриотического движения за освобождение Бенгалии.

К новой тематике, введенной Р. Тагором в дхрупад, следует также отнести и песни о любви (прэм), не содержащие религиозного начала, а отражающие возвышенные чувства смертных людей друг к другу. Прэм-шонгит[1] Р. Тагора сохраняют одухотворенность и нравственную чистоту, присущие дхрупаду, и тем самым не нарушают «высокого характера» древнего вокального жанра. Этим во многом и объясняется тот момент, что, несмотря на традиционную недопустимость использования в дхрупаде столь «земной» тематики, прэм-шонгит Р. Тагора тем не менее были положительно оценены взыскательными индийскими музыкантами.

Переосмысление Р. Тагором традиций дхрупада нашло отражение и в песнях, сюжетно связанных с воспеванием природы (пракрити). Раньше данная тема, как правило, связывалась с восхвалением богов, управляющих силами природы. В пракрити-шонгит Р. Тагора выражаются переживания, думы, тревоги человека, созерцающего природу, восхищающегося ею.

Кроме того, Тагором было создано несколько песен, нетрадиционные сюжеты которых не позволяют отнести их к какой-либо конкретной тематической группе. Поэтому индийские музыковеды объединяют их в особую группу, которую называют «пестрые песни» (бичитра)[2].

Политематизм — характерная черта всего песенного творчества Р. Тагора, отличающая его от других индийских поэтов-музыкантов. Известный в Индии исследователь музыки Р. Тагора Ш. Гхош пишет: «Большинство композиторов сочиняли песни лишь на две или три темы. Но даже в пределах такой ограниченной тематики они не имели одинакового успеха. Тот, кому удавались песни любовного содержания, терпел неудачу с религиозными, в то время как тот, кому посчастливилось блеснуть в религиозном жанре, терпел поражение в лирическом. Тагор составляет исключение»[3]. Богатство жизненных впечатлений, воплощенных в песнях Тагора, — одна из причин их необычайной популярности на родине поэта.

Этой многогранности содержания песен в большей мере соответствовала именно развитая, четырехчастная фор-

---

[1] «Прэм» — любовь, «шонгит» — музыка (или песни).
[2] «Бичитра» в буквальном переводе означает «пестрое».
[3] Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения, с. 305.

ма традиционного дхрупад-гана, открывающая большой простор для проявления творческой фантазии, позволяющая реалистически воплотить богатый мир жизненных эмоций, в соответствии с этим привлечь и разработать разнообразный мелодический материал.

Все это вместе взятое привело к тому, что дхрупад-ган Р. Тагора по существу превратился в самостоятельную законченную вокальную форму, он не требовал ни предварительного «введения слушателей в соответствующее настроение» (задача, возлагаемая в классическом дхрупаде на первый раздел — алап), ни дополнительного варьирования темы с применением вокализации (что практикуется в третьем разделе дхрупада). Как отметил один из крупных индийских исследователей песенного творчества Р. Тагора Профуллокумар Дас, «процесс вариаций противоестествен самой природе рабиндрошонгит, поскольку в них дхонируп котха (выразительность поэзии. — *Т. М.*) и дхонируп шур (выразительность мелодии. — *Т. М.*) едины»[1].

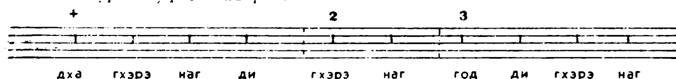
Приводим несколько примеров дхрупад-ган Р. Тагора:
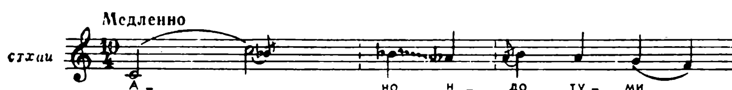
„АНОНДО ТУМИ ШЯМИ"
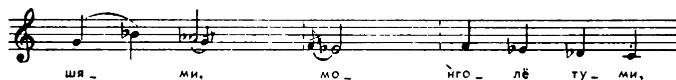
(„РАДОСТЬ-ТЫ БОГ...")

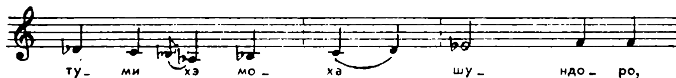
(фрагмент) Р. ТАГОР. Шшоробитан. т. 27

2 *тал-шурпхак; рага-бхаирови*









[1] Дас П. Рабиндрошонгит — прошонго. — Калькутта, 1973, т. 2, с. 50 (на бенгали). В данном случае речь идет о типе импровизационного варьирования, применяемого в классическом дхрупаде, а не о принципе вариационности, как способе мелодического развития.

джи– бо– но– натх.

*)

А– но– н– до ту– ми.

антара Шо– кэ ду– кхэ то– ма– ри ба– ни

джа– го– ро– но ди– бэ

а– ни,

на– ши– бэ да– ру– но о– бо

ша– до.

А– но– н– до ту– ми.

*) Форшлаг после основной ноты означает легкое „соскальзывание“ голоса на этот звук – в последний момент длительности основной ноты.

Исполнение этой песни требует глубокой сосредоточенности, большого эмоционального напряжения, соблюдения всех тонкостей интонирования. Пока никакая из общепринятых нотных систем не в состоянии адекватно отразить те применяемые Тагором нюансы, которые так характерны для индийской музыки в целом. Дело здесь не просто в сложности широко разработанной индийской орнаментики, а в той особой манере пения, которая является неотъемлемой частью индийской вокальной культуры,

„ПРОБХАТЭ БИМОЛЬ АНОНДЭ...“
(„УТРОМ НЕВИННОЕ СЧАСТЬЕ РАСЦВЕТАЕТ...“)

(фрагмент) Р. ТАГОР. Шшоробитан, т. 23

3 *тал чоутал; рага гурджоритори*

\+ О 2 О 3 4

12

дха дха дхан та кот тэкэ дхин та тэтхэ кота годи дхэнэ

Медленно

Про- бха- тэ би- мо- лё а- но- н- дэ

би- ко- ши- то ку- шу- мо- гон- дхэ

би- хо- н- го- мо- ги- то- чхо- н- дэ

то- ма- ро а- бха- шо пэ- и

Про- бха- тэ- би- мо- лё а- но- н- дэ.

В отличие от первого примера в этой песне все дышит покоем. Здесь удивительно гармонично сливается с мелосом основное настроение поэтического текста — очарование утреннего пробуждения величественной природы. Мелодия развертывается неторопливо: сначала в процессе длительного опевания основной ступени (в пределах окружающих ее трех-четырех звуков), а затем плавного поступенного ее восхождения с легкими волнообразными спадами. В этом проявляется, пожалуй, один из самых типичных для индийской музыки приемов мелодического развития.

Р. Тагор расширил метроритмические средства дхрупада. Наряду с применяемыми в нем по традиции талами он в своих песнях ввел и некоторые другие их виды. Среди них — дадра (6 матр) и кахарба (8 матр). Более того,

он создал свои оригинальные ритмические построения, среди которых отметим следующие:

Тал Нобопончо — 18 матр, матра-бибхаг: 2|4|4|4|4|

\+ 1 2 1 1 1 3 1 1 1 4 . 1 1 1
| *дха гэ* | *дха гэ дэн та* | *кот тагэ дэн та* | *тэтхэ дха дэн та* |
5 1 1 1
тэтхе кота годы гхэнэ

Тал Экадоши — 11 матр, матра-бибхаг: 3|2|2|4|

\+ 1 1 2 1 3 1 4 1 1 1
| *дха дэн та* | *тэтхэ кота* | *годы гхэнэ* | *дхагэ татхэ тагэ тэтхх* |

Тал Ноботал — 9 матр. В этом тале Р. Тагор написал несколько песен, где метроритмическая структура имеет разную группировку матр и даже разные тхэка. Здесь приводится одна из них с матра-бибхаг: 3|2|2|2|.)

\+ 1 1 2 1 3 1 4 1
| *дха дэн та* | *тэтхэ кота* | *годы гхэнэ* | *дхагэ тэтхэ* |

Тал Рупкора — 8 матр, матра-бибхаг: 3|2|3|

\+ 1 1 2 1 3 1 1
| *дха дэн та* | *тэтхэ кота* | *гхэнэ тэтхэ гхэнэ*

Употребляя простые, не принятые в классическом дхрупаде талы, создавая свои новые ритмические структуры, Р. Тагор использовал их настолько органично, что сочиненные им песни безоговорочно относились взыскательными индийскими музыкантами именно к жанру дхрупад

„РОДЖОНИР ШЭЩ ТАРА"

(„Ночи последняя звезда...")

(фрагмент)

Р. ТАГОР. Шшоробитан, т. 14

4 тал-кахарба

дха дхи на дхи на ты на дхи дха дхи на дхи на ты на дхи

Медленно

Ро-джо-нир шэш та-ра, Ро-джо-нир шэш та-

_го_ по_

_нэ а_дха_ рэ а_дхо_ гху_ мэ ба_

_ни то_бо рэ_ кхэ джа_

_о про_бха_ тэр про_тхом ку_

_шу_ мэ Ро_джо_ нир шэш та_

_ра.

антара

Шэ_ кмо_то джи_ ни

э_ и джи_бо нэр а_ но_ ндо_

_ру_ пи_ ни шэ_ шкхо_нэ дэн джэ_но

ты_ ни но_бо_джи_бо_ нэ_ро му_кхо чу_ мэ

Ро_джо_ нир

Следующий жанр традиционной вокальной музыки, получивший как бы второе рождение благодаря Тагору, — **дхамар**. Свое название он получил, вероятнее всего, от наименования тала — дхамар (14 матр), единственного, в котором он создается. В свою очередь тал дхамар никогда не используется в других музыкальных жанрах и, таким образом, сам является одним из характерных его признаков. Вот его основная ритмическая формула:

+ 1 1 0 1 2 1 0 1 1 3 1 1 1
| *ко дхэ тхэ* | *дхэ тхэ* | *дха*—| *го ды нэ* | *ди нэ та*— |

Кроме указанной ритмической специфики, дхамар отличается от дхрупада и своим содержанием: его текст всегда повествует о весне и связанным с ее приходом праздником Холи (с его чудесным настроением, шутками и необычайно яркой гаммой красок). Традиционно главным героем этого праздника является прекрасный юный бог Кришна. Его игры и всевозможные приключения с пастушками, любовь к Радхе — самой красивой из них — вот основная тематика дхамара.

Строение дхамара аналогично дхрупаду, за исключением того, что дхамар-ган имеет только две части: стхаи и антара. В импровизационном разделе предпочтение отдается ритмическим вариациям.

Мелодика дхамара в отличие от мелодики дхрупада лишена глубокой сосредоточенности, сдержанности и степенности. Она лирична, по преимуществу в ней выражается радостное предвкушение весеннего возрождения природы и нежное томление влюбленных сердец. Музыка насыщена множеством оборотов опевающего характера. Орнаментика, так сдержанно применяющаяся в дхрупаде, здесь щедро используется с первых же звуков мелодии.

Песен, написанных Р. Тагором в жанре дхамар, не так уж много (не более двадцати). Тем не менее они представляют большой интерес, в них по-своему отразились новаторские устремления поэта и композитора. Как и в дхрупаде, здесь переосмысливанию подвергалась прежде всего тематика. Извечный герой Кришна перестает быть обязательным персонажем этих песен. Подлинными героями тагоровского дхамара становятся сама весна, обновляющаяся природа и чувство любви.

Обогащается мелодика. Расширяется ее образное содержание. Она звучит то нежно, лирично, то страстно,

---

[1] Точное количество не поддается определению, так как мелодии многих песен утеряны.

порывисто. В ней, по сравнению с традиционным мелосом, отсутствует увлечение орнаментикой. Применение Тагором фиоритуры носит сдержанный, но всегда отвечающий общему замыслу произведения характер:

„ШУДХАШАГРОТИРЭ ХЭ..."

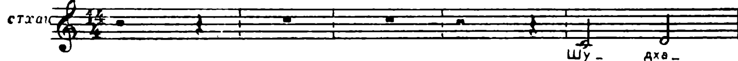
(„О, ЗА МОРЕМ НЕКТАРА...")
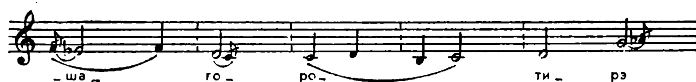
(фрагмент) Р. ТАГОР. Шшоробитан т. 4

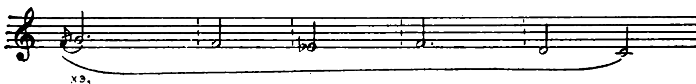
5 *тал-дхамар; рага-найакиканара*
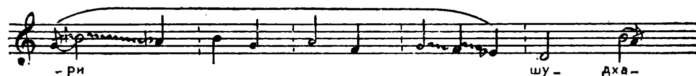


Медленно
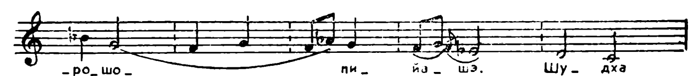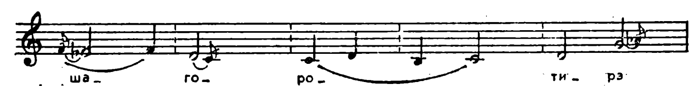




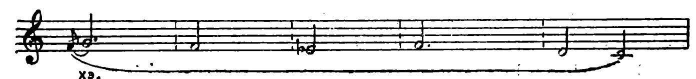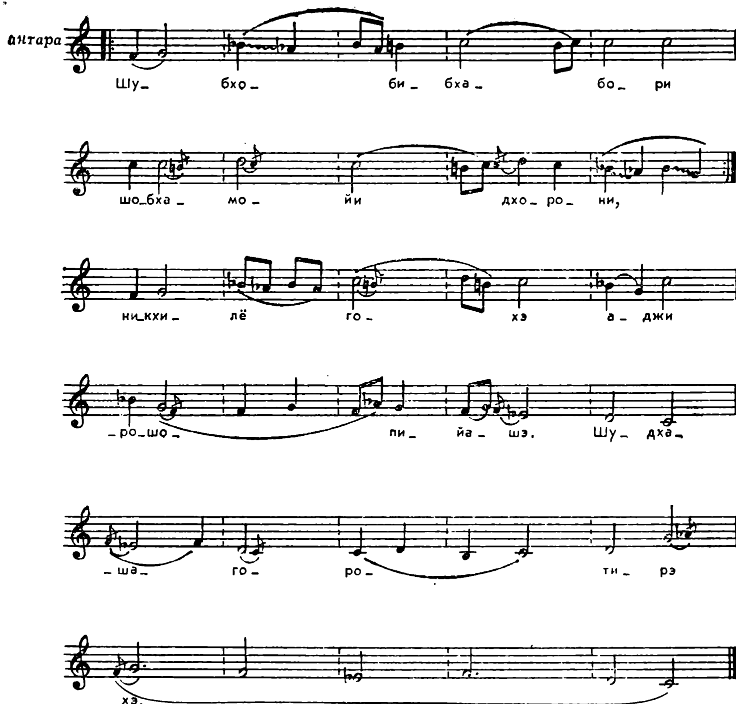














Р. Тагор широко использовал в своем творчестве классический жанр кхеаль, занимающий значительное место в вокальной индийской музыке. Хотя появление кхеаля относится к XIII веку, но его действительное развитие и распространение начинается только с XVIII века. С этого времени популярность кхеаля и число его приверженцев растут с такой быстротой, что он даже начинает затмевать дхрупад. В наше время кхеаль — один из распространенных и любимых жанров индийской вокальной музыки.

Название «кхеаль» происходит от персидского слова «хийаль», что значит «фантазия», «воображение». Оно, пожалуй, передает основной смысл и характер его музыки — изысканной, виртуозной. В отличие от дхрупада, мелодика кхеаля отмечена большей подвижностью, гибкостью, обилием и разнообразием орнаментики (чаще всего даже полностью в ущерб поэтическому тексту!).

Наиболее характерными для кхеаля талами являются:

Тал Тритал — 16 матр, матра-бибхаг: 4/4/4/4/(средний темп):

+ 1 1 1 3 1 1 1 0 1 1 1
| *дха дхин дхин на* | *дха дхин дхин на* | *на тын тын на* |

1 1 1 1
тэтхэ дхин дхин на |

Тал Аратхэка — 16 матр, матра-бибхаг: 4|4|4|4|

\+ 1 1 1 2 1 1 1 0 1 1 1 3 1 1 1
| *дха — крэдхин дха* |—*дха дхи на* | *та — крэтын та* | — *на дхи на* |

Тал Эктал (см. на с. 232).

Кхеаль состоит из нескольких разделов. Алап в том виде, в каком он выражен в дхрупаде, здесь отсутствует. Исполнитель обычно ограничивается беглым показом звукоряда избранной раги, после чего сразу же переходит к Виламбит-кхеаль, который представляет собой медленный — основной раздел, включающий в себя кхеаль-ган (из двух частей: стхаи и антара) и его импровизационное развитие. Оно начинается сразу после проведения стхаи. Потом исполняется антара и начинается следующий цикл импровизаций. Заключительный раздел кхеаля, называемый друт-лайа (быстрый), идет в стремительном темпе. Здесь звучат одна или две новые темы (но очень короткие) и несколько исключительно быстрых и виртуозных импровизаций. Все это базируется на четкой метроритмической основе избранного тала, сопровождается богатым по своим возможностям ударным инструментом табла[1].

Следует отметить, что процветавший в течение почти двух столетий кхеаль в настоящее время переживает пору определенного кризисного состояния. Импровизаторская фантазия исполнителя (базирующаяся на высочайшем уровне певческого мастерства) часто разыгрывается в кхеале столь свободно, безудержно, что не только от поэзии, но и, собственно, от самой мелодики (заложенной в кхеаль-гане) практически ничего не остается. Столь обильная орнаментика, по существу говоря, поглощает мелодическую линию. Вычлененные из темы небольшие мелодические фразы и соответствующие им два-три слова играют роль лишь точек опоры, от которых расходятся виртуозные фиоритурные пассажи (достигающие порой невероятной длительности). Более того, с течением времени чрезмерная увлеченность техникой виртуозного исполнительства привела к тому, что сама основная мелодика кхеаль-ган (стхаи и антара) уже в своем первом проведении начала подвергаться исполнителем столь невероятной «фиоритурной обработке», что стала терять заложенный

[1] Табла — перепоночный ударно-музыкальный инструмент, состоящий из двух небольших барабанов, имеющих обтяжку из кожи с одной стороны и приспособления для тоновой настройки.

в ней художественный смысл. Кхеаль стал превращаться в схоластический вокализ, демонстрирующий техническое мастерство исполнителя..

Такое одностороннее развитие кхеаля не могло импонировать Р. Тагору, который неоднократно отмечал, что совершенно необходимо освободиться от пустого «кардани» (то есть чего-то показного или внешне эффектного) [1]. Подчеркивая художественную обоснованность взаимодействия мелодии и стиха, он стремился доказать, что кхеаль может вызывать восхищение и без замысловатой орнаментики.

В то же время, учитывая характерную для кхеаля фиоритурную окраску мелодии, Р. Тагор не отказался от нее полностью, но поставил ее в прямую зависимость от всего содержания, настроения песни. Орнаментика применяется им только тогда, когда она является естественным и логичным развитием общего художественного замысла, когда она акцентирует внимание на требующем того смысловом или эмоциональном оттенке: в жанре кхеаль у Тагора одинаково присутствуют как образцы со сдержанной фиоритурной окраской, так и со сложной орнаментикой:

„ЧИРОШОКХА, ЧХЭРО НА...“

(„ДРУГ, НЕ УХОДИ...“)

(фрагмент) Р. ТАГОР. Шшоробитан т. 4

6 *тал-тритал; рага-бэхаг*

+ 3 0 1

дха дхин дхин на дха дхин дхин на на тын тын на тэтхэдхиндхинна
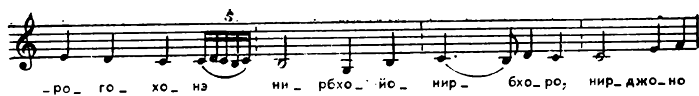
Умеренно
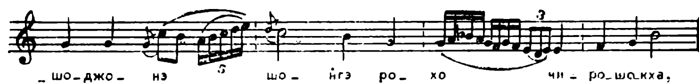
стхаи
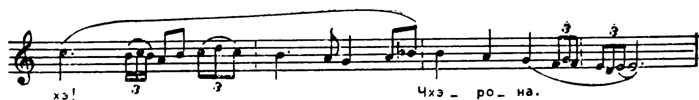
Чи_ ро_шо_кха, хэ! Чхэ_ ро на мо_ рэ чхэ_ ро на шо_ н_ша_

---

[1] Тагор Р. Шонгитчинта. — Калькутта, 1961, с. 203 (на бенгальском языке).



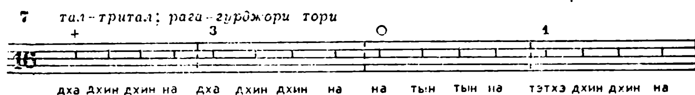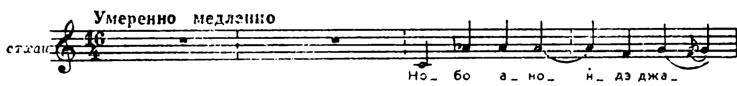




„НОБО АНОНДЭ ДЖАГО“
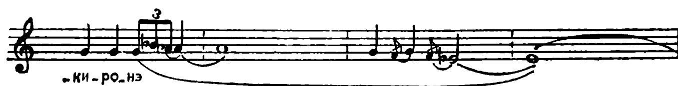
(„С НОВОЙ РАДОСТЬЮ ПРОСНИСЬ...“)
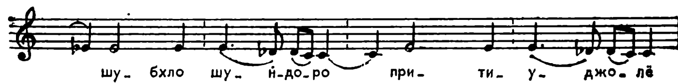
Р. ТАГОР. Шшоробитан т. 24

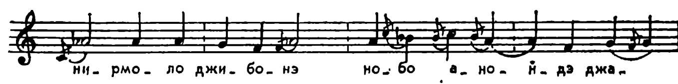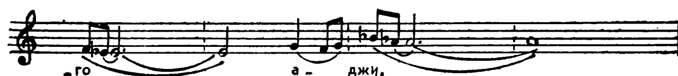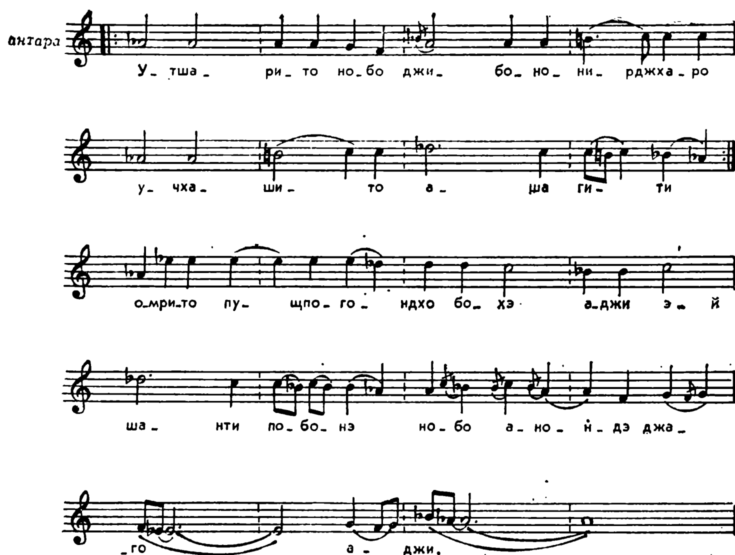
















Выходя за рамки существовавших многие столетия канонов, Тагор тем не менее не разрушал их, а развивал, исходя из заложенных в них же самих возможностей. В начальный период творчества он старательно осваивал традиционные каноны, но по мере того, как созревал его композиторский дар, он чувствовал все более настоятельную потребность в переосмыслении установившихся художественных критериев.

Как исключительно тонкий и вдумчивый музыкант, глубоко чувствовавший национальную природу индийского мелоса, Р. Тагор видел его будущее не в ревностном сохранении традиционных форм, а в их динамичном развитии в соответствии с изменяющейся исторической обстановкой. «Настоящие таланты создают новые музыкальные формы, — заметил Тагор в беседе с Роменом Ролланом в июне 1926 года, — затем появляются люди, лишенные одаренности, которые заковывают искусство в заржавленные кандалы. Однако снова приходит время, которое разрывает эти оковы» [1]. Эти слова естественно отнести к музыкальному творчеству Тагора: ведь и он создал свои новаторские про-

---

[1] Тагор Р. Шонгитчинта. — Калькутта, 1966, с. 296 (на бенгальском яз.).

изведения именно в тот исторический для индийской музыки период, когда пришло время для ее освобождения от тесных оков консервативности.

Будучи приверженцем классической музыки хиндустани, Р. Тагор не мог не чувствовать ее противоестественной изоляции от народного творчества, которое в прошлом являлось органичным источником ее возникновения. Именно во взаимосвязи этих разнохарактерных направлений он видел магистральный путь дальнейшего развития индийской музыки. Песенные жанры народной и полупрофессиональной бенгальской музыки — бауль, шари, бхатиали[1], киртон, рампрошади, бангла-таппа[2] и другие — послужили Тагору не только образцом новых композиционных форм и ладово-ритмических образований. Многократно преломленные в призме его творческого воображения, эти песенные жанры народной музыки вместе с доминирующими жанрами индийской классической музыки стали в конце концов составляющими компонентами единого исторического явления — самобытного музыкального языка Тагора.

Особенно примечательны сочинения Р. Тагора в так называемом «свободном стиле» — дхалаган. Для него характерна сдержанно-задумчивая манера исполнения, раскрепощенность метроритмики и чрезвычайное своеобразие мелодического рисунка. Этот жанр, созданный Тагором, не имеет прямых аналогов в традиционной индийской музыке. В нем синтезированы отдельные черты многих жанрово-стилистических направлений. Индийские музыковеды относят дхалаган к одному из интереснейших нововведений Р. Тагора.

Определяя место песенного наследия Р. Тагора в истории развития индийской музыкальной культуры, можно сказать, что рабиндрошонгит является ярким, самостоятельным ее направлением конца XIX — начала XX столетия, сохраняющим свое влияние и в настоящее время. В рабиндрошонгит нашли свое отражение лучшие черты классической и народной вокальной музыки Индии. Оно

---

[1] Шари и бхатиали — песни бенгальских лодочников.

[2] Киртон, рампрошади, бангла-таппа — берут начало в североиндийской классической музыке. Однако отличаются от нее более свободным переплетением традиционного и фольклорного музыкальных начал. Бенгальская вокальная музыка хотя и уступала в значительной мере североиндийской в сложности и изощренности техники музыкального языка (нет столь строгого следования канонам раги и тала, высокой степени импровизационного мастерства и т. д.), но превосходила ее поэтическим совершенством и силой эмоционального воздействия.

представляет собой новую историческую ступень ее развития, утверждающую вместе с новаторскими приемами разработки собственно музыкального материала обязательное гармоничное сочетание его с высокой поэзией.

Рабиндрошонгит характеризуется новой жанрово-тематической направленностью, трансформацией старых и рождением новых музыкальных форм, органическим сплетением традиционных основ раги и тала с новыми ладово-ритмическими образованиями, иными, соответствующими новым формам и идеям средствами выразительности.

Рабиндрошонгит — это духовное богатство нации, музыкально-поэтическая сокровищница индийской культуры нового времени.

Л. Голден, В. Сергеев

КВАБЕНА НКЕТИЯ И ЕГО ТРУДЫ ОБ АФРИКАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Многоукладность — одна из характерных черт экономики Черной Африки (как и вообще всех развивающихся стран). По-своему она находит отражение и в социальной жизни, культуре, искусстве. Известный музыкальный деятель Нигерии Акин Юба, выступая на VII Конгрессе ММС в Москве, выделил в современной африканской музыке помимо основного традиционного пласта также и новую музыку, которую, по его словам, можно разбить «по меньшей мере на шесть различных категорий: а) неотрадиционная музыка, б) вестернизированная поп-музыка, в) западная поп-музыка, г) западная серьезная музыка, д) афро-европейская серьезная музыка, е) западный джаз»[1].

Акин Юба находил закономерным такой процесс развития и особо отмечал стремление местных музыкантов к овладению достижениями мирового искусства. Он, в частности, сказал: «...обращение к новому афро-европейскому языку открывает новые возможности для распространения африканской музыки за пределами Африканского континента. Распространение и восприятие этой музыки другими народами позволит африканцам занять подобающее место в мировой культуре, как это происходит в других областях жизни современного общества»[2].

Все эти сдвиги связаны с ростом местных кадров музыкантов, получающих высокую профессиональную подготовку и проявляющих себя во всех перечисленных выше новых «категориях» музыки. Множатся и крепнут в Африке ряды национальных композиторов. Лучшие образцы их творчества уже выходят за границы не только отдельных государств, но и всего континента. Почти как прави-

---

[1] Музыкальные культуры народов. — М., 1973, с. 108.
[2] Там же, с. 115.

ло, эти композиторы совмещают в своем лице и профессию музыковеда, но есть и специализирующиеся только в музыковедческой области. Африканцами уже созданы исследовательские труды (посвященные преимущественно местным культурам), приобретшие широкую известность в среде мировой музыкальной общественности. Здесь выделились видные ученые, занявшие почетное место среди лучших представителей музыкальной науки.

Ряды африканских музыковедов пока немногочисленны. В одних государствах музыковедение существует уже десятилетия, в других — оно только зарождается или вовсе пока отсутствует. Раньше всего музыковеды появились и профессионально окрепли в относительно более развитых странах.

Назовем имена тех из них, кто приобрел бóльшую или меньшую известность за пределами своей родины. Упоминавшийся выше нигериец Акин Юба — признанный композитор и автор многочисленных исследований по африканской музыке, опубликованных в ряде стран мира[1]. Нигериец Самуэль Акпобот — молодой музыковед, защитивший в США диссертацию «Антропология африканской музыки». Нигериец Уилберфорс Эчезона — известный композитор — автор диссертации «Музыка народа ибо».

В Камеруне работает Френсис Бебей — писатель, поэт, гитарист, композитор, автор музыковедческого труда «Музыка Черной Африки». В Уганде выдвинулись два музыковеда — Джозеф Къягамбиддва и Соломон Катана, специализирующиеся в области музыкальной культуры Восточной Африки. Но, по-видимому, наибольший вклад в музыкальную африканистику внесли музыковеды Ганы. Старейшие из них — Эфраим Аму, Филип Гбехо и Квабена Нкетия.

Школьный учитель Эфраим Аму уже в 20-е годы пришел к выводу о необходимости собирания, пропаганды, изучения африканского фольклора и использования его в композиторской практике. Опубликованные им в 1933 году «25 африканских песен» послужили для других авторов образцом новой африканской музыки. Призывая собирать африканские мелодии, изучать ритмы, музыкальные структуры Аму, вместе с тем, ориентирует своих коллег и на освоение выразительных средств европейской му-

---

[1] Его исследование «Новые выразительные средства музыкальной драмы йоруба» опубликовано в СССР. См. кн.: Музыка народов Азии и Африки. — М., 1980, вып. 3.

зыки, считая возможным использовать их в процессе обработки образцов африканского музыкального фольклора. Его исследования заложили основы теории африканской музыки, в частности теории африканских ритмов. В музыкальной школе, которую он возглавлял, игра на барабане была обязательной для всех учеников. Эфраим Аму занимался также усовершенствованием музыкальных инструментов, сочинял музыку для ансамблей африканских инструментов.

Филип Гбехо (автор национального гимна Ганы) — ревностный защитник и пропагандист национальных музыкальных традиций Ганы. Еще во времена колониализма он публиковал труды, в которых призывал собирать, изучать родной фольклор, критиковал миссионеров, стремившихся искоренить традиционную музыку, содействовавшую пробуждению национального самосознания народа. Позднее он писал в журнале «Юнайтед Импайр»: «Миссионеры не одобряли нашу музыку и культуру, так как она противоречила их религии».

Наиболее заметной фигурой в современной музыкальной жизни Ганы, да и, пожалуй, всей Черной Африки можно с полным основанием считать Квабену Нкетию — талантливого музыковеда, обладающего высоким профессионализмом и богатой эрудицией. Деятельность его чрезвычайно многообразна: он — директор Института Африканистики, член Академии наук Ганы, президент Общества африканской музыки, профессор университета, член Исполнительного комитета Международного совета народной музыки.

Квабена Нкетия получил музыкальное образование в Лондонском университете и по окончании его занялся педагогической деятельностью, которой он уделяет много времени и в настоящее время (не только в Гане, но и в Европе, США). Одновременно он начал выступать и как музыковед. Его первые шаги в этой области относятся к тому времени, когда в музыкальной африканистике задавали тон европейские ученые (Хью Трейси, Персиваль Кэрби, Артур Джонс и другие). Ими было организовано Общество африканской музыки, издававшее журнал «Африканская музыка», ими создавались капитальные исследования. Квабена Нкетия был первым музыкантом-африканцем, вступившим с ними на равных в творческий диалог и значительно раздвинувшим горизонты науки об африканской музыке. Его статья «Современные течения ганской музыки», появившаяся в названном выше журнале в 1957 году (год провозглашения независимости Ганы),

содержит материалы и обобщения, не потерявшие познавательного значения и в наше время.

Автор доказывает необходимость прежде всего сохранения традиций. Он призывает фиксировать всеми доступными способами произведения традиционной музыки и изучать их. Эти традиции, по его мнению, нужны не только исследователю и композитору, который на их основе создаст новую африканскую музыку. Музыкальное наследие поможет современной африканской молодежи правильнее, лучше оценить свою культуру и полюбить ее. Эстетические вкусы и запросы этой молодежи, да и самих африканских музыкантов не однородны. Одни стремятся приспособиться к изменениям, вторгающимся в музыку, другие сопротивляются им. Воспитанные на сочетаниях ритмов барабанов, на колоритных созвучиях народных инструментов, на специфической ладовой системе африканцы не могут сразу воспринять новые, необычные для них европейские ритмы, ладовую систему, гармонию.

Однако соприкосновение и взаимопроникновение местных и европейских традиций и различные формы их синтеза Квабена Нкетия рассматривает как фактор в целом прогрессивный. Он отмечает, что возникающие при этом процессы сложны и неоднозначны, в них есть положительные и отрицательные моменты, не всякие вновь зародившиеся творческие тенденции стабильны. Одни из них выживают, развиваются, другие имеют лишь кратковременное, преходящее значение, а третьи вовсе отмирают.

Квабена Нкетия особо выделяет новые музыкальные формы, сложившиеся, по его словам, в результате соприкосновения европейских и местных традиций. Одна из них, получившая английское название «Хай лайф» (что в переводе означает «светская жизнь», «веселая жизнь»), развивалась постепенно, в течение последних шестидесяти лет или даже более того. Ее возникновение относится к периоду окончания второй мировой войны, когда африканцы под влиянием знакомства с военными европейскими и американскими оркестрами постепенно начинают вводить в составы ансамблей национальных инструментов также и европейские инструменты. Вместе с последними импортировались и некоторые средства художественной выразительности, например, несложные гармонические приемы.

Как правило. в состав оркестра «Хай лайф» входят трубы, саксофоны, тромбоны, контрабасы, барабаны, гитары, а также латино-американские ударные *маракасы,* бонго-барабан, конго-барабан и т. д. Эти коллективы стремительно распространялись в Гане, а вскоре проникли в му-

зыкальный быт почти всех африканских народов. Особенно большой популярностью они пользовались в Нигерии, где в 50-е годы был создан широко известный теперь оркестр «Хай лайф» под руководством Виктора Олайя. Этот оркестр не раз одерживал победы на международных конкурсах.

Жанр «Хай лайф» не без основания называют «музыкой улиц». Едва только жители деревень или каких-либо других населенных пунктов слышали знакомые звуки оркестров «Хай лайф», как тут же принимались танцевать, двигаясь из одного конца улицы в другой. Новизна, моторные ритмы и колоритный национальный мелос делали эту музыку особенно привлекательной для молодежи.

«Хай лайф» популярен в Гане и сейчас, образцы этого жанра исполняют по радио, записывают на пластинки.

Существует два типа музыки «Хай лайф»: быстрого и медленного темпа. В последнем случае «Хай лайф» сближается с афро-американским блюзом. В «Хай лайф» участвуют певцы, исполняющие свой репертуар на местных африканских языках.

После жанра «Хай лайф» появились другие формы новой композиторской музыки, исполняемой, главным образом, в концертных залах, церквах и учебных заведениях. Ее авторы — африканцы — стремятся сохранить народные традиции, творчески используя их в своих произведениях. Они уделяют много внимания изучению традиционной африканской музыки: записывают фольклор, обучаются игре на барабанах и других народных музыкальных инструментах.

Квабена Нкетия, заслуженно пользующийся авторитетом и уважением своих коллег, приложил много стараний для того, чтобы объединить ганских музыковедов и композиторов в Музыкальном обществе Ганы, которое он возглавил. В результате его усилий в 1961 году появился на свет первый коллективный труд ганских музыковедов — сборник «Музыка в Гане», в составе которого десять статей. Открывается сборник вводной статьей Квабены Нкетии, перепечатанной впоследствии многими журналами Европы и Америки. Название статьи — «Африканская музыка. Анализ концепций и процессов».

«Для африканца в музыке основополагающее значение имеет прежде всего звук, — пишет Квабена Нкетия, и подчеркивает: — Любой звук: флейты, погремушки, колокольчика, ударов палочек, топота ног и т. д. Однако музыкальными эти звуки становятся только в определенной ситуации, в определенной комбинации. Например, топот ног —

еще не музыка. Но тот же топот ног, осуществляемый в определенном ритме и сопровождаемый звуком погремушек, для африканца — уже музыка. При этом, — отмечает Нкетия, — может возникать музыка, обладающая сложной звуковой палитрой, зависящей от количества и качества использованных в ансамбле музыкальных инструментов. В Африке они делятся на четыре группы: идиофоны, мембрафоны, аэрофоны и хордофоны».

По мнению исследователя, отношение к звуку, его «ценность» зависят не только от характера самого источника звука, но и от совокупности эстетических критериев и нормативов, исторически сложившихся в народе. Под воздействием их происходит отбор звуков, которые, в свою очередь, оказывают влияние на структуру, стиль музыки. Здесь совершается своеобразный процесс развития от частного к общему.

Музыкальное произведение основывается на вокальных и инструментальных ресурсах, которыми пользуется исполнитель, руководствуясь унаследованными им представлениями о концепции звука. Импровизатор должен знать музыкальную практику своего народа; т. е. знать, как составляются музыкальные фразы, как осуществляется их сопоставление, группировка и т. п. Очень важна концепция ритма, специфическая у каждого народа и племени. При этом у исполнителей на разных инструментах: барабанах, ксилофонах, флейтах и т. д., а также у певцов и танцоров имеется своя собственная концепция ритма. Во время игры инструментального ансамбля, сопровождаемой танцем и пением, каждый из музыкантов-инструменталистов, певцов и танцоров исполняет партию в своем индивидуальном ритме, правда, подчиняясь ведущему ритму главного барабана.

Первая книга Квабены Нкетии «Африканская музыка в Гане» была опубликована через год после описанной статьи в Лондоне, в 1962 году. Остановимся подробнее на основных ее положениях.

Нкетия подвергает критике распространенное в Европе мнение о том, что африканская музыка имеет исключительно утилитарный характер, поскольку весь быт африканца, буквально любое событие в его жизни, связаны с музыкой.

«Это представление европейцев, — пишет Квабена Нкетия, — чрезвычайно упрощено. В действительности картина бесконечно сложнее и многообразнее. Музыка африканских народов, и в частности народов Ганы, функционирует в тесной связи с социальными, политическими, эконо-

мическими, культурными, религиозными факторами и обычаями, но в то же время она строго организована в каждодневной жизни и очень четко регулируется ответственными лицами — руководителями хоровых и инструментальных ансамблей, распорядителями церемоний, главами различных общественных и политических организаций».

Далеко не всякое, даже значительное событие или общественное мероприятие сопровождается музыкой; напротив, в ряде случаев она запрещается традициями и обычаями. Так, у народов *конкомба, дагбани* и *адангме* свадебные церемонии сопровождаются музыкой, а у *акан* — нет. В ряде северных районов страны коллективный труд, совместная работа идут, как правило, под музыку, а у народа *ашанти,* например, — без музыки.

Есть песни, которые исполняются только женщинами (например, похоронные плачи), или мужчинами, или детьми и т. п. Наконец, есть музыкальные традиции, общие для всех без исключения народов Ганы. Их можно определить как общенациональные.

Квабена Нкетия выделяет две большие жанровые группы: бытовую музыку и музыку, связанную с определенными культовыми, церемониальными и другими действами и процессиями. К первой группе он относит лирические песни, колыбельные и «музыку для отдыха». Ко второй группе — музыку, сопровождающую разнообразные ритуальные действа, исторические баллады, трудовые песни.

В зависимости от жанровой природы, а также от содержания текста, песни могут исполняться дуэтом, хором, соло и т. д., причем и здесь наблюдаются местные различия. Так, если молодой человек из народа *кассена-канкани* хочет спеть серенаду девушке, он обрашается за помощью к другу, и они исполняют серенаду дуэтом, в то время как у других народов Ганы подобные серенады исполняются соло. То же самое можно сказать и о жанре баллады. Но самой распространенной формой является исполнение солиста с хором, причем солистами выступают поочередно все участники хора. Роль солиста при этом очень значительна: он выбирает песню, задает нужный тон, импровизирует вариации, дает знак к окончанию.

В основе формообразования вокальной музыки Ганы лежит респонсорный принцип — прием «вопроса и ответа». Между солистом и хором или между двумя хорами происходит перекличка. Чаще всего они повторяют друг за другом рефрен, варьируя основную мелодию.

Анализируя формы африканской песни, Квабена Нкетия приходит к выводу, что простейшая из них — двухчастная

форма (*AB*), каждая часть которой представляет собой фразу, исполняемую поочередно солистом и хором. Способы развития основной формы разнообразны. Солист (*A*) может варьировать свою мелодию, в то время как респонсорная часть хора (*B*) остается прежней (ABA^1B). В композиционной схеме ABA^1B^1 варьируются обе партии; в композиционной схеме — *ABAC* полностью меняется хоровая партия, мелодия же солиста остается неизменной; наконец, встречается и композиционная схема *ABCD*, в которой мелодически трансформируются обе части песни. Песни, состоящие из шести, восьми и бóльшего числа мелодических фраз (частей), создаются, таким образом, путем варьирования, повторов, изменений последовательности фраз или введения совершенно новых элементов. Техника завершения песен также разнообразна. Солист может остановиться и сразу перейти к другой песне, или же присоединиться к хору, что служит сигналом к окончанию, и т. п.

Иногда текст песен строится не в стихотворной, а в прозаической форме. Обычно прозаический текст встречается в сольном пении, особенно, если исполнитель сам аккомпанирует себе на струнном инструменте. Подчас такому солисту помогает небольшой хор, что чаще встречается среди певцов народностей *акан* и *дагбани*.

Почти каждой этнической группе Ганы, по мнению Нкетии, присуща своя вокальная манера, связанная с утвердившимся по традиции тембром голоса и певческой практикой в целом. Народы *акан, га, эве* поют открытым звуком, с ровным постепенным понижением его от начала к концу фразы.

В песнях *дагбани, фрафра, кассена-нанкани* и *буилса* фраза открывается обычно громким высоким звуком, а завершается резким его понижением. Следует заметить, что в отличие от других народов Ганы певцы *фрафра* поют очень напряженным голосом. Вибрация не является общей техникой вокального исполнения у ганцев. Она встречается только в северных районах страны, подвергшихся в прошлом известной арабизации.

Ладовой основой музыки Ганы Квабена Нкетия признает пентатонику, однако он отмечает, что в музыкальной практике ряда народов используются близкие к диатоническому шести- и семиступенные звукоряды. При этом для каждой этнической группы, как правило, характерен какой-либо один ладовый звукоряд с определенной и строго фиксированной последовательностью интервалов. Так, например, народы *акан, буилса, кассена-нанкани* и *конкомба*

используют звукоряды с одинаковым числом ступеней, но с различным их соотношением внутри гаммы.

Использование двух или более различных звукорядов встречается только в районах, отмеченных интенсивным взаимодействием разных культурных традиций, например, на территории, заселенной народом *га*, или в местах, где живут представители различных этнических групп, как, например, в географической области расселения народа *гонджа*. Любопытно, что «промежуточный» звукоряд из шести ступеней бытует только в музыкальной практике народа *дагарти* и больше нигде в Гане не наблюдается.

Квабена Нкетия обращается в этой книге и к проблеме взаимоотношения африканских языков с музыкой. Языки многих народов Ганы являются по своей природе тональными, и эта их особенность оказывает заметное влияние на мелодический контур песен.

Повышение или понижение интонаций речи в сочетании со специфическими ритмическими приемами служат основой «азбуки» так называемых «говорящих» барабанов, с помощью которых ганцы могут передавать на расстояние довольно длинные сообщения — своего рода «музыкальные послания». Такая своеобразная «почта» существует и у других народов Африки.

Народная музыка Ганы может быть и одноголосной, и многоголосной. Многоголосие в народной практике возникло задолго до того, как в Гане стало чувствоваться европейское влияние, причем оно свойственно музыкальной культуре и других африканских стран, лежащих южнее Сахары. В вокальной и инструментальной музыке используется немало разнообразных созвучий — от терции до октавы включительно. Особенно часто применяются параллельные терции.

«Вопреки распространенному в Европе мнению об исключительной двудольности африканской музыки, — пишет Квабена Нкетия, — в ней встречаются и трехдольные метры, чаще всего внутри смешанных размеров». Однако ритмика в африканской музыке определяется не нормативами этих размеров, а выделением особо акцентированных моментов. Подобное акцентирование может быть регулярным, если выделенные моменты звучания следуют друг за другом через равные промежутки времени, и нерегулярным. В зависимости от этого, различают «строгий» и «свободный» ритмы.

В первом случае имеется постоянное «регулирующее» ударение (притопывание ногой, хлопки в ладоши, удар барабана и т. п.), во втором оно отсутствует. Пение и ин-

струментальная музыка в «свободном» ритме не сопровождается танцами. Оба вида ритма могут встречаться в пределах одной музыкальной пьесы. Например, солист запевает песню в «свободном» ритме, при этом хор молчит, никто не танцует и не играет на музыкальных инструментах. Когда хор «отвечает», к нему присоединяется инструментальный ансамбль, играющий в «строгом» ритме, и начинается танец. Аналогичным образом при исполнении циклов песен, например, у народа *акан*, идущих в «строгом» ритме, каждой песне предшествует вступление — в «свободном».

«Важно подчеркнуть, — пишет Квабена Нкетия, — что, несмотря на наличие регулярных и нерегулярных акцентов, обязательно имеется еще общий «главный» акцент, появляющийся через постоянные промежутки времени и придающий африканской музыке особую ритмическую строгость». Соблюдение этого главного акцента особенно важно при игре инструментальных ансамблей, в которых возникают так называемые «перекрестные» ритмы, когда ударные моменты (акценты) не совпадают между собой.

Музыкальные инструменты народов Ганы Квабена Нкетия делит, как и европейские, на три группы: ударно-шумовые, духовые и струнные.

К первым — наиболее многочисленным и распространенным — он относит различные трещотки, колокольчики. На северо-западе страны эту группу представляют также ксилофоны. Их устройство — каркас с прикрепленными к нему двадцатью деревянными дощечками, своего рода клавишами различных размеров и подложенными под ними пустыми тыквами, выполняющими функцию резонаторов.

Главными ударными музыкальными инструментами являются барабаны, их типы, как и размеры, весьма различны. Они бывают котлообразные, цилиндрические, полуцилиндрические, в форме песочных часов, бутылок и т. д. Многообразны и приемы игры на них — концами пальцев, кистью руки, одной или двумя колотушками и т. д.

Духовые музыкальные инструменты представлены флейтами и трубами. Первые чаще встречаются в Северной Гане, где их изготовляют из бамбука или различных видов деревьев. Трубы делают обычно из слоновой кости или из рогов животных. Деревянные экземпляры можно встретить только на севере страны. В северных же районах по преимуществу распространены и струнные инструменты: музыкальный лук, лютня, цитра, шести- и семиструнные арфы. Названия трех последних музыкальных инструмен-

тов условны; они даны из-за внешнего сходства этих последних с аналогичными европейскими инструментами и одинаковых приемов звукоизвлечения.

Книга Квабены Нкетии «Африканская музыка в Гане» положила начало углубленному изучению музыкальной культуры не только Ганы, но и Африки в целом. Это исследование ликвидировало одно из многочисленных белых пятен на музыкальной карте континента.

Квабена Нкетия активно участвует в различных международных конференциях, на которых обсуждают проблемы развития африканской музыки, причем каждое его выступление оказывается основопологающим. Он всегда поднимает актуальные проблемы африканского музыкознания.

Во время фестиваля африканского искусства в 1966 году, впервые проводившегося в Дакаре, Квабена Нкетия выступил на коллоквиуме с докладом «Музыка в африканских культурах». Он рассматривает музыку, как ценнейшее наследие народов Африки, которое необходимо особо оберегать в наше время, так как эта музыка связана с отживающими традиционными африканскими институтами доколониальных времен. Она не подверглась влиянию Европы, поэтому дошла до нас в нетронутом состоянии. В целях дальнейшего сохранения и развития традиционной африканской музыки Квабена Нкетия предлагает ввести ее как предмет в программы учебных заведений.

Изучение африканской традиционной музыки, как это вытекает из доклада Квабены Нкетии, имеет широкое познавательное значение. Анализируя музыкальные культуры африканского континента, можно лучше понять важнейшие особенности экономической, социальной, культурной жизни народов, их быт, верования. Артистизм и высокая техника, свойственные традиционной африканской музыке, имеют своей прочной базой закрепленные и канонизированные в многовековом художественном опыте народов специфические выразительные средства и приемы музыкального языка. Музыка африканцев отражает эстетические воззрения, настроения, чувства как отдельных людей, так и всего общества.

На I Международном конгрессе африканистов, созванном в 1969 году в Гане, Квабена Нкетия выступил с докладом на тему об идейно-эстетическом единстве и этическом многообразии африканской музыки. Его выступление приобрело не только музыкальное, но и политическое значение. Колониалисты, империалисты всегда стремились и стремятся разъединить народы Африки, нарушить их

содружество. Музыкальная концепция докладчика прямо и косвенно была обращена против этих политических тенденций и практики. Квабена Нкетия призывал музыкантов изучать культуры континента в аспекте их единства, общностей и вместе с тем выявлять в них локальные различия. Эта его позиция нашла еще большее обоснование в последующих работах, в частности в обширном докладе на конгрессе «Африканская музыка» в Яунде (Камерун) в 1970 году.

Для своего выступления Квабена Нкетия избрал тему «Музыкальные языки Африки к югу от Сахары». Основополагающие тезисы изложены уже в самом начале доклада. Музыка, утверждает Нкетия, является системой коммуникации и содержит поэтому известные общие элементы, выполняющие общественные, эстетические функции. Вместе с тем, по мнению докладчика, у народов Африки южнее Сахары существуют несколько музыкальных языков «или различных систем коммуникаций, и в этом случае нашим исходным пунктом должна быть скорее плюралистическая, чем монистическая концепция музыки [...] Для нас в Африке, — продолжает Нкетия, — проблема заключается не только в самом факте пестроты, но и в объяснении этой пестроты и выявлении той глубинной общности, которая лежит в основе разнообразия форм».

В свете изложенной концепции Квабена Нкетия анализирует большой круг музыкальных явлений: музыкальные инструменты, локальные вокальные стили, проблему нотации африканской музыки, звукоряды, мелодические модели, ритмы, лады, полифонические средства, жанры, элементы символики и другие. «В этом докладе, — заключает Квабена Нкетия, — мы попытались представить сравнительное описание ресурсов, приемов, техники музыкального выражения в Африке в той мере, в какой это позволяет нам сделать теперешний уровень знаний». С большей обстоятельностью Квабена Нкетия решает все эти проблемы в своей последующей работе — «Музыка Африки», которую мы рассмотрим подробнее, используя также фактические данные, наблюдения, выводы, содержащиеся и в его докладе 1970 года.

Среди музыковедческих работ Квабены Нкетии по масштабам познавательной значимости, по-видимому, центральное место занимает его капитальный труд «Музыка Африки», вышедший в Нью-Йорке в 1974 году. Он посвящен Эфраиму Аму, «который так много сделал для изучения африканской музыки». В этой книге представлен широкий обзор музыкальных традиций Африки в тесной свя-

зи с историей, социальной, культурной жизнью как отдельных народов, этнических групп, так и всего континента.

Автор прежде всего воссоздает общую музыкальную карту Африканского континента и затем расчленяет его на исторически сложившиеся, отмеченные знаком общности следующие регионы. Музыкальные культуры Северной Африки входят в одну группу, внутри которой объединяющим признаком служат общеарабские традиции. В тропической Африке проживают более семисот народов, народностей, этнических групп, и все они имеют не только свой язык, но и свою музыку. Они располагаются в четырех крупных регионах. Район Сомали и Эфиопии, по мнению автора книги, характеризуется музыкальными связями с Египтом и странами Средиземноморья. Восточная Африка (где господствует язык *суахили*) с давних пор подвергалась арабскому влиянию. В Мадагаскаре произошло смешение африканских и индонезийских музыкальных традиций. Культура Суданского района сформировалась под сильным воздействием исламского севера.

Квабена Нкетия прослеживает также влияния европейской музыки на культуру африканских народов, особо выделяя при этом роль христианской церкви, которая запрещала исполнение традиционных песен, танцев и внедряла европейские религиозные гимны. Духовная деколонизация, за которую борется современная Африка, естественно, рождает стремление очистить свои музыкальные культуры от всего наносного, чуждого и пробудить интерес к подлинно национальному наследию. Автор много внимания уделяет социальной роли музыки в африканском обществе, подчеркивая при этом классовую обусловленность отдельных явлений.

Стремясь постичь смысл и содержание африканской музыки, подчеркивает Квабена Нкетия, мы не должны ограничиваться рассмотрением ее музыкальных ресурсов, поскольку изучение, хотя и дает нам ценные сведения, но лишь о ее внешней стороне. Необходимо, по мнению автора, выявлять связи музыки с событиями, идеями, символами, находящимися за ее пределами. Существуют музыкальные действа синтетического характера. Обычно в них могут принимать участие все желающие. Однако в некоторых случаях исполнители отбираются по признакам их общественного положения, возраста, пола. В странах, где уже четко обозначилась классовая дифференциация общества, как, например, у *хауса* в Нигерии, или у *вóлов* Сенегамбии, в составе участников этих действ, в репертуаре посвоему отражается классовая тенденция. Здесь вообще

музыкой занимаются лишь определенные группы людей, стоящих на довольно низких социальных ступенях. Высший же класс удовлетворяется тем, что его развлекают. Из его среды выдвигаются лишь руководители — профессиональные музыканты, регламентирующие проведение действ, ритуалов, обрядов. Существует музыка, предназначенная для людей, занимающих то или иное общественное положение и исполняемая только ими, например прислужниками-носильщиками племенного вождя, охотниками, воинами, пивоварами, кузнецами; музыка, приуроченная к тем или иным событиям — на праздниках совершеннолетия юношей, девушек, музыка мужских, женских, детских, смешанных коллективов.

У некоторых народов Восточной, Центральной и Южной Африки в репертуар женских коллективов входят ритуальные песни и танцы, использующиеся для врачевания больных, или исполняющиеся во время похорон. При этом похоронные плачи варьируются в зависимости от общественного ранга покойного, его племенной принадлежности.

Женщины — активные участницы музыкальной жизни при дворах королей, вождей. Так, например, у народа *анколе* в Уганде будущие жены власть имущего обязаны проходить обучение танцам, песням, а также игре на музыкальных инструментах для того, чтобы развлекать мужа. Квабена Нкетия отмечает, что выступления женщин часто происходят «не по их желанию», а в силу необходимости соблюдения тех или иных косных многовековых традиций, что связано с их неравноправным положением в обществе. Эмоциональный строй и характер музыки, исполняемой во время ритуалов, бывает различным и не зависит от индивидуальной воли исполнительниц, а всецело предписывается той социальной функцией, которую несет в себе тот или иной ритуал. Гораздо непосредственнее женщины музицируют для себя, для собственного удовольствия.

Существуют обряды, в проведении которых принимают участие мужские, женские и детские группы, например, у народа *самбаа* в Танзании в церемонии поклонения предкам, напоминающей развернутую музыкальную инсценировку. Руководитель ее роет яму для главного ритуального предмета — пивного горшка, и при этом поет: «Злой дух вошел в дом». Те, кто находится в это время в доме, отвечают хором: «Они выходят, они выходят», что означает — злые духи могут войти в дом, но ритуальные песни изгоняют их. При этом все участники окружают дом, где проис-

ходит ритуал. Затем руководитель церемонии подвешивает к ногам колокольчики и продолжает петь:

Я могу уже надеть
украшения руководителя церемонии?
Давайте приступим к ритуалу.

Он начинает танцевать, делая маленькие шажки вдоль стен хижины. Люди, присоединившиеся к нему, поют и танцуют. Все это продолжается часа четыре, вслед за тем совершается сам ритуал посвящения духам предков. Руководитель церемонии поет:

Слушай, слушай, ты, наш призыв.
Ты, кто пришел поклониться своему духу.
Пади на колени, поклонись нкома, поклонись.
Божество духа Зейта может спать спокойно.
А также божество Бангве.

Люди отвечают ему хором:

Пади на колени, поклонись нкома.
Божество духа Зейта может спать спокойно,
А также божество Бангве.

Призывая духов, руководитель церемонии танцует под аккомпанемент барабанов, колокольчиков и поет. Остальные также танцуют вокруг пивного бочонка. Затем руководитель церемонии снимает с себя колокольчики и вешает их на старейшего в племени, который начинает взывать к духам предков, перечисляя одного за другим по именам. После призыва к очередному предку, раздается дробь барабана, и женский голос издает пронзительный крик. Когда восстанавливается тишина, все поют хором. Потом появляются дети. Возникает своеобразный ансамбль. Поочередно выступают дети, руководитель церемонии и общий хор. В заключение приводят козу, ее убивают под звуки хоровой песни. Кровь принесенного в жертву животного посвящается духу предка, она объединяет живых и мертвых.

Музыкальная жизнь африканского общества не ограничивается искусством стихийно возникающих групп. Есть также специально организованные музыкальные коллективы с более или менее постоянным составом участников. Когда они выступают во время праздников, никто не может к ним присоединиться. Все остальные члены племени — это лишь зрители и слушатели. Существуют два типа таких организованных групп: одни из них исполняют общеизвестную традиционную музыку в честь тех или иных событий, другие сами создают ее.

Во всех районах Африки есть музыкальные общества и клубы, которые имеют своих исполнителей, свои оркестры. Такие оркестры нанимаются для проведения какого-нибудь праздника, похорон, свадьбы. Между этими музыкальными клубами проводятся конкурсы на лучшего исполнителя. Каждый клуб получает название или по имени его руководителя, или по наименованию входящего в его репертуар наиболее удачного танца. Так, в Гане несколько музыкальных клубов специализируются на каком-либо одном типе музыки и танца. Только у народа *акан* насчитывается несколько клубов, исполняющих танцы *адов, санга, тетеа, аденкум, курунки, асаадуа* и т. п. У народов *га* имеются клубы, специализирующиеся на исполнении танцев *амедзилу, туумату, тсуимли;* у народа *эве* — это танцы *туидзи, деделеме, агбадза, акбеко, агутеми, габу* и т. д.; у народа *дагомба* — *туубанкпинли, дзера, бла* и *тора.* Этот перечень можно дополнить, если обратиться к другим народам Ганы.

Особую группу составляют музыканты королевского двора — придворные музыканты. Их творчество целенаправленно посвящается прославлению королей и вождей.

На вышеприведенных и множестве других примеров Квабена Нкетия доказывает правомерность своего тезиса о том, что африканскую музыку можно понять только при условии ее изучения в социальном аспекте.

Большое место в своей книге Квабена Нкетия отводит музыкальным инструментам Черной Африки. Ввиду ограниченного объема данной публикации мы лишены возможности привести здесь тот детальнейший обзор инструментария, который предпринял автор книги. Он рассматривает условия бытования инструментов, их конструкции, настройку, репертуар в различных этнических группах и регионах. Укажем лишь на некоторые специфические особенности устройства африканских инструментов.

Состав африканских инструментов чрезвычайно разнообразен. Взять, к примеру, ксилофоны. На одних пластинки прикрепляются плотно, на других свободно. Количество этих пластинок неодинаково — от двух, трех, четырех, до одиннадцати, четырнадцати, семнадцати и двадцати двух. Такая неоднородность сказывается, естественно, и в настройке этих инструментов.

Другой пример: бывают арфы с четырьмя, шестью, семью и восемью струнами. На одних арфах исполняются двухголосные мелодии, на других — не исполняются. Одни обладают пентатонным, другие — гептатонным звукорядом и т. п.



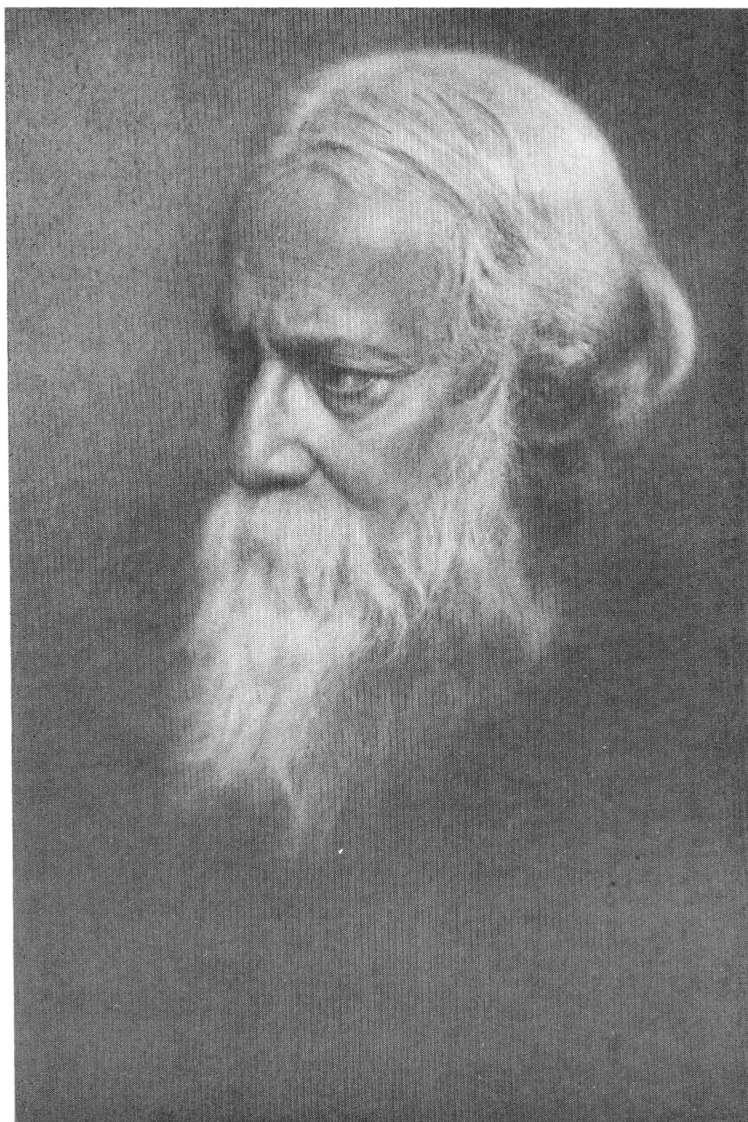
Ибн Сина



А. Хачатурян и Ф. Амиров



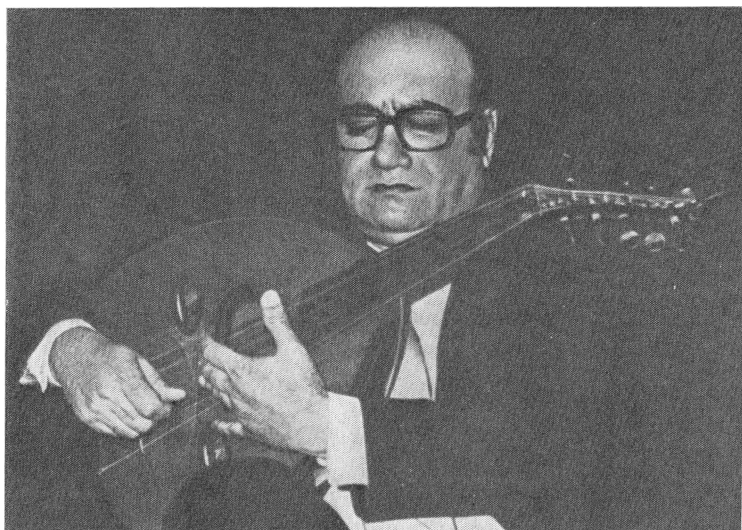
Африканский музыкант, исполнитель на кора (Гамбия)



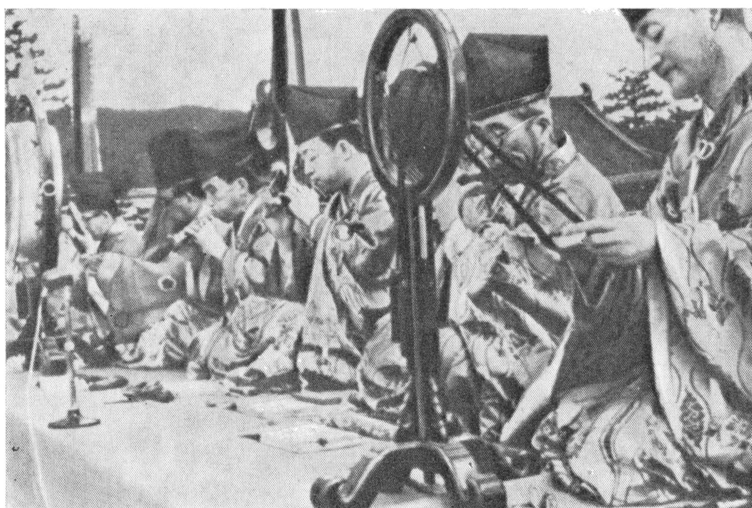
Рабиндранат Тагор



Рави Шанкар



Монир Башир во время концерта



Ансамбль музыкантов Гагаку



Квабена Дж. X. Нкетия
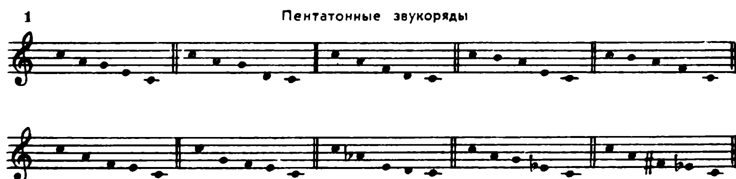


Музыканты — всадники и знаменосцы.
Миниатюра из рукописи Макама Харири. Багдад, 1237 г.

*

Основные звукоряды, используемые в вокальной и инструментальной музыке, Нкетия сводит к четырем разновидностям: тетрахорды, пентахорды, гексахорды, гептахорды. Они имеют как равномерно-темперированный, так и неравномерно-темперированный строи. Обычно каждая народность использует один из звукорядов, но иногда и несколько. Народы Африки можно классифицировать в соответствии с бытующими у них звукорядами. В результате обследования, предпринятого некоторыми музыковедами (например, Хью Трейси), было установлено, что 40 % племен пользуются пентатоникой, 40 % — гептатоникой и 20 % — используют гексахорды.

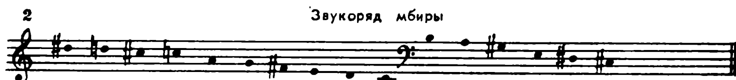
Квабена Нкетия характеризует типы встречающихся пентатоник. Они разнообразны, включают большие, малые, чистые, увеличенные, уменьшенные интервалы:



Последний образец звукоряда представляет собой эквидистантный строй.

Шестиступенный звукоряд может состоять из целых тонов (*до, ля, соль, фа, ми-бемоль, ре-бемоль, до*) или включать полутон (*до, си ля, соль, фа, ми-бемоль, до* или *до, си-бемоль, соль, фа, ми, ре, до*).

Часто встречается диатонический семиступенный звукоряд, подобный мажору, но нередко он включает секунды немногим менее целого тона или более полутона, особенно между III и IV и VII и VIII ступенями. Применяются и более сложные звукоряды, главным образом в инструментальной музыке, как, например, в строе *мбиры* у исполнителей *каранга* из Южной Родезии (ныне Зимбабве). Здесь звучат явно хроматические последования:



Африканская музыка ладово организована, имеет акцентируемые тоны, выполняющие тонические функции.

Однако ладовая организация здесь, по словам Квабены Нкетии, иная, чем у восточных или европейских народов. (Нам представляется, что в ладовой организации африканской музыки все же можно обнаружить общности с музыкой этих народов. — *Л. Г., В. С.*). В рамках звукоряда одной и той же структуры могут формироваться несколько ладовых образований в зависимости от того, какие звуки его становятся опорными. Это наблюдение касается всех пяти-, шести-, семиступенных звукорядов.

Нкетия приводит пример того, как одна группа песен строится на бесполутоновой пентатонике *ми, ре, до, ля, соль, ми*, в которой конечным тоном, тоникой становится звук *ми*. В другой группе эта же пентатонная структура трансформируется в последовательность *ре, до, ля, соль, ми, ре,* где тоника передвигается на звук *ре*.

В фольклоре широко используется отмеченный выше семиступенный мажорный диатонический звукоряд. Но есть и производные лады, основывающиеся на той или иной его ступени — III, IV, VI и других. Во многих образцах, на которые ссылается Нкетия, встречаются своего рода трансформации или временные ладовые отклонения:

Здесь представлен развернутый звукоряд — *си, ля, соль, фа, ре, до, си-бемоль,* расчленяющийся последовательно на три ладовых сегмента:

1. *си, ля, соль, ре.*
2. *ля, соль, фа, ре.*
3. *соль, ре, до, си-бемоль.*

В народном быту песни исполняются как солистом, так и хором с инструментальным сопровождением и без него. Инструментальная музыка также представлена в сольном

и ансамблевом исполнении. Составы ансамблей исключительно разнообразны. В хорах чаще звучит одноголосие, но оно нередко переходит в двухголосие. Запев солиста часто подхватывает двухголосный хор. Квабена Нкетия анализирует и приводит многие образцы народного двухголосия, встречающиеся у того или иного племени. К ним он относит: гетерофонию, двухголосие параллельными терциями, квартами, квинтами, секстами, в октаву и даже, в редких случаях, в секунду.

Иногда в хоровой песне партия (мелодия), порученная группе, накладывается на партию всего хора, например, у племени *гириама* в Кении, *эконда* в Конго. Вообще та или иная форма двухголосия находится во взаимосвязи с принятым в данном регионе звукорядом, ладовой системой. Так, движение параллельными терциями наиболее характерно для музыки, основанной на семиступенном звукоряде. Но у других племен при гептатонике чаще звучат унисоны или пение в октаву и даже параллельными квартами и квинтами, хотя последние чаще применяются в пентатонных системах.

Ниже приводятся два образца вокального двухголосия. В них используется движение параллельными терциями и квинтами. Типична во втором образце перекличка солиста с хором:
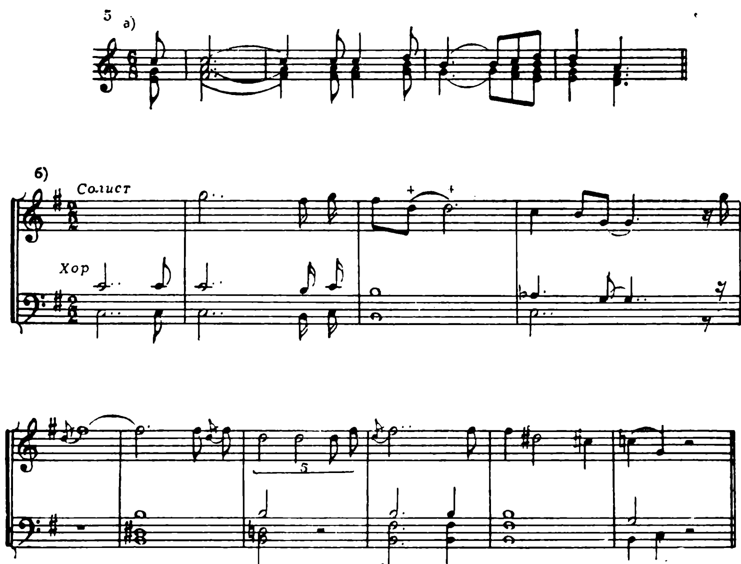
4 а)

б)
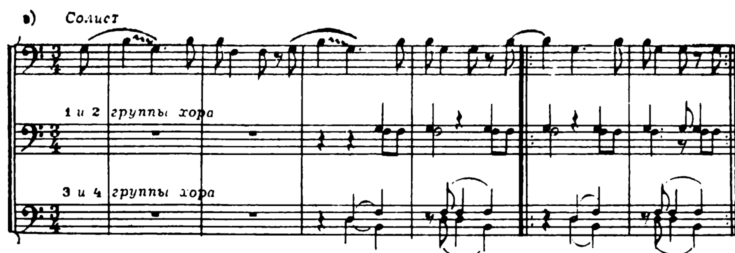
Солист

Хор

В вокальной музыке используются и более сложные приемы многоголосия как гармонического, так и полифонического склада. Образцы его (в виде фрагментов), заимствованные нами из книги Квабены Нкетии, мы приводим в следующих примерах. В первом из них (пример 5а) представлен трех-, четырехголосный хоровой припев, во втором — солист на фоне хора (пример 5б). Удивительно своеобразное и четко организованное сочетание остинатности с хокетной техникой демонстрирует последний пятиголосный образец. Он исполняется солистом и четырьмя хоровыми группами. Такое полифоническое звучание обнаружено, например, на юге Африки у бушменов и пигмеев (см. пример 5в) [1]:
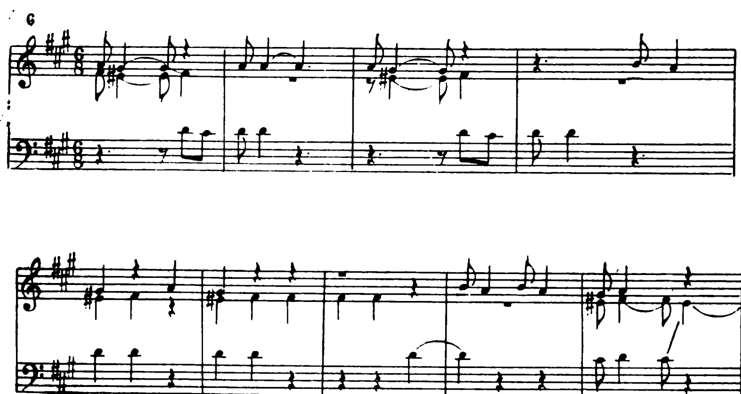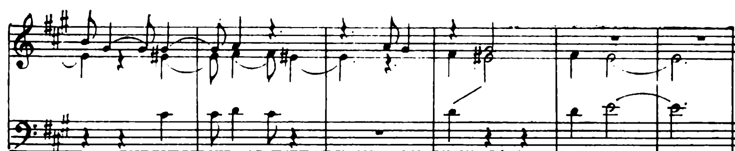


[1] Хотелось бы сделать одно замечание. Выявляя в приведенных здесь примерах африканского многоголосия черты и признаки, знакомые нам из истории европейской музыки, мы совершили бы ошибку, предполагая, что те или иные из них импортировались сюда с Запада. Конечно, бывали и бывают случаи и такого влияния. Но в данных образцах демонстрируются глубоко почвенные приемы. Они бытуют у многих народов Африки как в вокальных, так и инструментальных произведениях старинных жанров. Может быть, правомерна существующая точка зрения, что хокетная техника проникла в Европу из Африки. Но скорее всего, как нам представляется, она и там, и здесь возникла вполне самостоятельно.



Полифония контрапунктического склада чаще и разнообразнее всего употребляется в инструментальной музыке. Здесь можно услышать в одновременном сочетании даже несколько партий, имеющих индивидуальные различия. К подобному приему обращаются даже солисты. Например, ксилофонист из племени *чиганде* может одной и другой рукой играть одновременно две самостоятельные мелодии.

Такой прием вообще типичен для африканской музыки. Особенно заметен он в инструментальных ансамблях, где встречается одновременное звучание двух-трех остинатных партий, состоящих обычно из повторяющихся лаконичных фраз (иногда с гетерофонными отклонениями). На их фоне выделяется основная мелодия, складывающаяся также из небольших интонационных ячеек. В общем звучании такого ансамбля улавливается немолчная перекличка голосов. В этом отношении колоритен, убедителен нижеприводимый пример инструментальной полифонии хокетного характера в ансамбле народных духовых инструментов:





Тяготение к многоголосию, по мнению Нкетии, проявляется и в ритмике, точнее в полиритмии, то есть одновременном сочетании нескольких индивидуально характерных, но взаимосогласующихся ритмических формул, или последовательном чередовании их и в постепенном усложнении. И здесь применяются ритмы остинато, сопровождающие виртуозную партию солиста-ударника. В ритмомузыку включаются прихлопывание в ладоши, притопывание ногами. Наиболее богата полиритмия в ансамбле ударных, где она как бы компенсирует отсутствие мелодии.

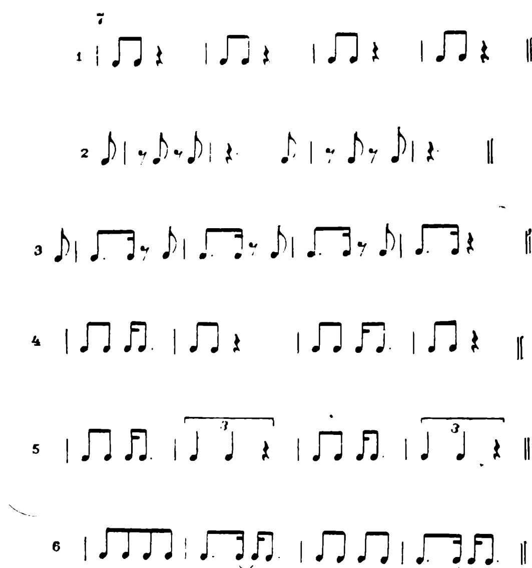
В африканской музыке, по наблюдениям Квабены Нкетии, можно выявить существование определенных мелодических моделей в объеме небольших построений, своего рода мелодических фраз. Эти модели, складывающиеся из характерных для данного лада интонаций, зависят и от языковых особенностей — повышений, понижений голоса в речи, от ее структуры, закономерностей поэтики и т. д. В инструментальной музыке мелодические модели вырабатываются под влиянием закономерностей песенных мелодий, а также интонационно-ритмических норм, связанных с танцем, движениями, имеющими установленные пространственные границы. Так возникает зафиксированный в музыкальных звуках своеобразный «словарь движений».

Движение предполагает ритм. Поэтому мелодические модели — это одновременно и модели ритмов. Следовательно, тип музыки можно узнавать и по ее ритмической основе. Ритм, употребляемый в музыке одного какого-либо племени, часто проявляется в одной типической ритмической модели, но одинаковые модели можно встретить у различных народностей Африки.

Ритмическая фраза состоит из определенного количества ритмических единиц или ударов. Она может включать два удара (условно — две половинные ноты) или кратные от двух — четыре удара (четыре четверти), восемь, шестнадцать ударов. Соответственно производится деление ритмических единиц и в пределах трехдольного метра. Применяются и смешанные ритмы. Фраза из двенадцати ударов в пределах одного произведения может группировать-

ся как 6+6, 7+5, 5+7. Фраза, состоящая из восьми ударов, образуется из комбинаций 5+3, 3+5, 3+2+3 и т. п.

В рамках этих простых, основополагающих принципов формирования метроритма возникают многообразные и сложные варианты ритмоформул или фраз, свидетельствующие о большой изобретательности их творца — народа. Квабена Нкетия иллюстрирует это на примере возможных трансформаций их при двухдольном размере, когда оба удара расчленяются на сходные или различные составляющие их более мелкие ритмические единицы. Надо представить себе сочетание этих фраз в последовательном или одновременном звучании для того, чтобы почувствовать, насколько своеобразна и богата ритмическая культура Африки:



Подчеркивая большое значение ритмического элемента в африканской музыке, Квабена Нкетия заключает: «Классификация ритмических образований, существующих в Африке, является поэтому одной из основных задач исследователей». Здесь надо заметить, что Квабена Нкетия в своих последующих выступлениях раскрывает и другие, более сложные принципы ритмической организации африканской музыки.

Книга Квабены Нкетии «Музыка Африки» богато иллюстрирована. На фотографиях изображены певцы, танцоры, музыканты, многочисленные образцы инструментов. В конце книги помещена обширная дискография, в которой перечислены изданные в Африке и в различных странах мира пластинки с записями традиционной африканской музыки. В книге имеется также карта Африканского континента, отражающая распространение музыкальных языков. В приложении дается перечень народов, населяющих Африку, с указанием места их проживания, а также список употребительных музыкальных терминов на африканских языках с переводом на английский язык. Заключает книгу обширная библиография по африканской музыке.

Труд Квабены Нкетии «Музыка Африки» вызвал большой интерес у широкой читательской аудитории во всем мире, особенно у музыковедов — специалистов по африканской музыке. Один из рецензентов — музыкальный редактор журнала «Африка Рипорт», американец Алан Мерриам пишет, что он «снимает шляпу» перед «нашим мудрым и глубоко уважаемым коллегой», который смог написать эту книгу, «выполнив стоящую перед ним трудную задачу».

В настоящей статье мы остановились лишь на трех-четырех основополагающих работах Квабены Нкетии. Общее же количество их исчисляется десятками. Читатель имеет возможность расширить свои представления об этом выдающемся музыковеде-африканисте, ознакомившись с другими его трудами, опубликованными, в частности, в СССР на русском языке. Однако и неполный охват всего творчества Квабены Нкетии, рассмотрение лишь части его позволяет судить об общих позициях музыковеда. Его взгляды и суждения устойчивы. Порой одна и та же мысль, одни и те же наблюдения и обобщения развиваются им (а то и просто повторяются) в различных трудах.

Каковы же наиболее существенные взгляды музыковеда-африканиста?

Прежде всего он относится к национальному музыкальному наследию с огромным пиететом, искренне любит его, с увлечением исследует все жанры, включая и наиболее архаические. Но такое отношение ничего общего не имеет с пассивным любованием экзотикой, с косным, охранительным подходом к нему, как к культуре сниженной ценности и застывшей на каком-то раннем этапе развития.

Квабена Нкетия самым решительным образом выступает против этих и подобных им, по существу колониали-

стских, взглядов и теорий. Большая его заслуга заключается в том, что он едва ли не первый из африканцев подверг тщательному критическому анализу многие ошибочные позиции европейских музыковедов. Уже в одном из первых публичных выступлений (1958) он восстает против, как он выражается, «примитивных музыковедов», «изучающих нашу музыку потому, что она, будто бы, может пролить свет на музыку их предков», против тех, кто утверждает, что вся музыка африканцев исключительно функциональна, «не рассчитана на то, чтобы ее слушали» и т. д.

Начиная с первых своих работ, Квабена Нкетия доказывает закономерность и необходимость развития национальной музыкальной культуры. Он внимательно следит за всеми новыми процессами, происходящими в ней. Он призывает музыкантов Ганы «расширить кругозор своих музыкальных интересов», проявить «новое отношение к форме, к рисунку, к музыкальной ткани», «создавать новую музыку», «заимствовать новые инструменты в дополнение к уже существующим с целью выражения новых музыкальных идей» и т. д. Однако с неменьшей убежденностью он доказывает необходимость сохранения коренных, определяющих эстетических, структурных и других принципов африканской музыки. Он — за освоение нового, но за освоение путем отбора, и лишь постольку, поскольку это новое «не приведет к отрицанию африканцами ценности их собственной музыки».

Творческие интересы Квабены Нкетии очень широки. В поле его зрения отдельные этнические группы, целые регионы и, наконец, вся Черная Африка. Им собран огромный фактический материал, позволяющий ему подвергать анализу на всех этих уровнях отдельные средства музыкального выражения, особенности жанров, условия их бытования, формы музицирования, положение музыкантов и многие другие стороны музыкальной жизни. Как правило, он сопоставляет факты, устанавливает различия, обобщает. Его труды не только имеют большое познавательное значение, они будят мысль и увлекают.

ТРУДЫ КВАБЕНЫ НКЕТИИ

1. Развитие африканской инструментальной музыки в Гане. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.
2. Единство и многообразие африканской музыки. — В кн.: Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки. М., 1973.
3. Формы, техника и гармония вокальной музыки Ганы. Там же.

4. Funeral Dirges on the Akan People. — Achimota, 1955.
5. Organization of Music in Adangme Society. — Universitas, 1957, v. 3, N 1.
6. Changing Traditions of Folk Music in Ghana. — Journal of the International Folk Music Council, 1957, v. IX.
7. Festivals of Ghana. — The Ghanaian, 1958, № 2.
8. Traditional Music of the Ga People. — Universitas, 1958, v. 3 № 3.
9. The Ideal in African Folk Music. A Note on Klama. — Universitas 1958, v. 4, № 2.
10. Yoruba Musicians in Accra. «Odu». — Journal of Yoruba and Related Studies, 1958, № 6, June.
11. Changing Traditions of Folk Music in Ghana. — Journal of International Folk Music Council, 1959, v. 11.
12. Discussion of «Charateristics of African Music». — Journal of the International Folk Music Council, 1959, v. 11.
13. Drums, Dance and Song. — Atlantic Monthly, 1959, v. 203, № 4.
14. African Music: An Evoluation of Concepts and Processes. — In: Music in Ghana, 1911, v. 2.
15. Drums and Language. — Daily Grafic, 1961, 16,23 May, 2, 3, 13 June.
16. Heroic Odes. — Daily Graphic, 1961, 4 July.
17. Musical Instruments. — Daily Graphic, 1961, № 9, May.
18. Praise Singing. — Daily Graphic, 1961, № 9, May.
19. African Music in Ghana. A Survey of Traditional Forms. — Accra, 1962.
20. The Hocket-Technique in African Music.— Journal of the International Folk Music Council. 1962, v. XIV.
21. The Problem of Meanig in African Music. — Ethnomusicology, 1962, v. VI, № 1, January.
22. Unity and Diversity in African Music: a Problem of Synthesis. First International Congress of Africanists, 1962.
23. Drumming in Akan Community of Ghana. — London, 1963.
24. Folk Songs of Ghana, 1963.
25. Traditional and Contemporary Idioms of African Mucis.— Journal of the International Folk Music Council, 1964, v. XVI.
26. Music, Dance and Drama: a Reviw of the Performing Arts of Ghana. — Accra, 1965.
27. Music in African Cultures. A Review of the Meaning and Significance of Traditional African Music. — In: World Festival of Negro Art. Dakar, 1966.
28. Multy—Part in the Music of the Gogo of Tansania. — Journal of the International Folk Music Council, 1967, v. XIX.
29. The Poetry of the Akan Drums. — Black Orpheus, 1968, v. II, № 1.
30. The Music of Africa and African Unity. — Insight and Opinion, 1971, v. 4.
31. Surragate Languages of Africa.— Current Trends in Linguistica, 1971, v. VII.
32. History and the Organisation of Music in West Africa. — In: Essays on Music and History in Africa, 1971.
33. The Linguistic Aspect of Style. — Current Trends in Linguistics, 1971, v. VII.
34. The Musician in Akan Society. — In: The Traditional Artist in African Societies. Bloomington, 1972.
35. The Music of Africa. — New York, 1974.

Список трудов Кв. Нкетии
составлен Л. Голден

Квабена Нкетия

ИСПОЛНИТЕЛЬ В ИЗМЕНЯЮЩЕМСЯ ОБЩЕСТВЕ

Когда всматриваешься в музыкальную картину современной Африки, поражает ее сложность, вызванная исключительным разнообразием форм и средств музыкального выражения, характерных для разных этнических групп, которые и в наше время сохраняют в своем музыкальном быту наследие далекого прошлого. И происходит это, несмотря на преобладание в музыкальной жизни африканских городов современной нетрадиционной музыки, распространяемой все шире и шире под неотразимым влиянием массовых средств информации — радиовещания и телевидения.

Два музыкальных направления в современной Африке существуют бок о бок, а иногда и сливаются воедино. Поэтому тему «Исполнитель-музыкант в современной музыкальной культуре» можно сформулировать и как «Исполнитель нетрадиционной музыки». Это характерно как для Африки времен колониализма, так и для первых лет ее независимости. Ведь именно в тот исторический период новая музыка прочно связывалась с возникновением новых общественных институтов, в то время как старая традиционная музыка была неотделима от исторически сложившихся обычаев и всего культурного опыта африканцев, накопленного в течение многих веков. В настоящее время во многих странах Африки (и это повсеместно стало общим правилом) традиционная музыка звучит по радио и телевидению, исполнители традиционной музыки находят себе широкое поле деятельности в современном обществе, им предоставлена возможность выступать в театрах, на спортивных аренах, в отелях и других публичных местах, а особенно во время государственных праздников и манифестаций. Так, перед африканскими музыкантами возникают проблемы, связанные с исполнением традиционной музыки в новых условиях, с необходимостью сделать ее

более приемлемой для тех, кто давно от нее оторвался, поскольку в современном обществе и в национальной культурной политике разных стран Африки все заметнее возрастает стремление превратить традиционную музыку в неотъемлемую, органическую часть сегодняшней африканской культуры. В нынешних условиях непозволительно сводить понятие африканской музыкальной культуры к одной лишь современной нетрадиционной музыке и ее исполнителям.

Наше понимание актуальности проблем, связанных с местом и значением музыканта в современном обществе, углубится, если мы изучим характерные особенности его образа жизни, сопоставив исполнителя в традиционном обществе с исполнителями в обществе современном.

Я предлагаю поэтому в рамках нашей общей темы, во-первых, использовать термин «современная музыка» в его буквальном смысле, а не в особом стилевом значении специфической музыкальной идиомы, возникшей на Западе и широко применяемой западными музыкантами, как и их коллегами в странах третьего мира; во-вторых, всесторонне исследовать роль исполнителя-музыканта в современных музыкальных культурах Африки в условиях и обстоятельствах все более глубоких социальных изменений. Короче говоря, предмет моего исследования — исполнитель-музыкант в изменяющемся обществе.

В африканских обществах, где музыка составляет неотъемлемую часть социальной жизни, музыкальная культура не может рассматриваться изолированно от общества, которое ее сохраняет и развивает. Изменения в музыке нередко зеркально отражают социальные перемены.

Современная музыкальная культура существует только там, где современное общество с его специфическими средствами музыкального выражения уже сложилось. Одновременно в этом обществе сохраняются этнические, родовые и другие формы взаимосвязей, основанные на традиционных верованиях и обрядах, порожденных трудовой деятельностью и бытом народа. В этом обществе исполнитель-музыкант и его слушатели, как говорится, дышут одним воздухом и в равной мере пользуются новыми способами для выражения своего отношения к многообразным новым явлениям изменившейся социальной жизни.

В период колониализма, как правило, полностью отрицались художественные ценности традиционной африканской музыкальной культуры, взамен которых африканцам насильственно предлагалось как можно полнее ассимилировать культурные ценности Запада. Современное общест-

во в Африке, сложившееся после завоевания независимости, все глубже и энергичнее обретает культурное самосознание в рамках исторического национального наследия, отвергавшегося колониализмом, но в то же время не отгораживается непроходимой стеной и от внешних влияний.

Поэтому современная культура, с одной стороны, берет традиции на свое идеологическое вооружение, воспитывая в африканцах гордость своим историческим прошлым, уважение к людям, владеющим культурным наследием, с другой стороны, не отказывается и от новых форм искусства, поощряя рост профессионального мастерства у современных музыкантов, черпающих вдохновение в различных благотворных источниках, лишь бы они не противоречили исконным чаяниям и стремлениям народных масс.

Идеологическая миссия современного африканского музыканта должна быть оценена не только с точки зрения его профессионального мастерства и широты исполняемого репертуара, но и с точки зрения масштабов того культурного вклада, который ему удалось сделать в процессе сохранения и развития исконных музыкальных традиций своей страны, защищая культурное самосознание народа средствами музыки. Его деятельность следует оценивать и по тому, как ему удается использовать традиционный материал в современной африканской музыке, в том числе и в явно заимствованных формах поп-музыки. Недаром, как мне кажется, именно на эти характерные черты обращают внимание критики, пишущие об африканских поп-музыкантах.

«Африканизация» любых инонациональных и шире — западных культурных источников стала сегодня наиболее распространенным музыкальным направлением. Теперь в независимой Африке нам необходимо правильно решить вопрос о том, как относиться к западной культуре, унаследованной от колониального прошлого, а равно и к новым идеям и влияниям, повседневно проникающим с действенной помощью средств массовой информации и в результате многосторонних, все более увеличивающихся культурных контактов.

Общественная значимость музыканта, разумеется, определяется не только степенью его вовлеченности в культурные процессы или его достоинствами как носителя культуры. В традиционном обществе в нем видят специалиста, который знает свое дело лучше, чем кто-либо иной, обладает профессиональным мастерством и владеет репертуаром, который действенно служит общественным интересам.

Именно такой взгляд на музыканта-исполнителя устанавливается независимо от того, кто перед нами — профессиональный ли музыкант, зарабатывающий на жизнь посредством своей профессии, или музыкант-любитель, который бескорыстно служит обществу посредством своего искусства, зарабатывая на жизнь другими способами.

В традиционном обществе сам уклад жизни определяет социальный статус музыкантов. В некоторых обществах сформировались семьи барабанщиков, ксилофонистов, исполнителей на кóра или однострунной скрипке. Это происходит не только потому, что семья составляет основную, а подчас и единственную ячейку, где можно получить специальную подготовку, но и потому, что социальный порядок предписывает и предопределяет общественные роли и должности музыканта-исполнителя.

Каково бы ни было материальное положение музыканта, в нем видят человека, чья роль в качестве выразителя общественного самосознания крайне важна. Не случайно те общества, в которых отсутствует музыкальная культура, музыкальная жизнь, с полным основанием называют «мертвыми». Вот почему услуги музыканта не только радостно принимаются, но и награждаются независимо от его социального положения.

Традиционное общество заслуженно высоко ценит все выразительные возможности музыкального искусства. Ведь музыка, песня могут превознести и ниспровергнуть, восхвалить или обвинить, выразить общественный протест и вдохновить народ.

Музыка может стать средством пропаганды тех или иных идей. И хотя музыкант до известных пределов волен в своем искусстве, он неизбежно остается объектом определенного общественного контроля, особенно в выборе репертуара, который находится в прямой зависимости от общественной, политической ситуации, в которой ему приходится выступать перед требовательными и взыскательными слушателями, а нередко и соратниками.

Как и следовало ожидать, в современном обществе позиция исполнителя-музыканта сложна и противоречива. В одних случаях он склоняется к традиционным, а в других — к западным ценностям.

Труд музыканта все чаще становится сугубо коммерческим. Рождаются новые формы профессионализма, и, естественно, складываются новые поколения представителей патронажа — покровителей, менеджеров, импрессарио и т. п., которых не знало традиционное общество.

В прошлом существовали традиционные социальные институты, с которыми музыканты были тесно связаны. Ныне они стремятся получить поддержку государственных или частных организаций, причем не только таких, как Советы по искусству или политические партии, но и студий звукозаписи, радио и телевидения, ночных клубов, отелей, ресторанов, а порой даже и церквей.

В современном обществе категории музыкантов-исполнителей более многообразны и многогранны, чем в прошлом, охватывая тех, кто выступает и в традиционном, и в современном стиле, сообразуясь как с прежним, так и с новым общественным контекстом. К последним относятся исполнители традиционой музыки, переосмысливаемой в условиях городской аудитории, как фольклор, и исполняемой в театрах, концертных залах, клубах и других очагах культуры. Такие исполнения, подчас представляющие собой лишь развлекательный туристский аттракцион, все же воплощают некоторые аспекты культурного возрождения.

Появились и музыканты, специализирующиеся на исполнении африканских форм популярной музыки. Многие из них стали профессионалами.

В некоторых странах сформировались небольшие группы музыкантов, которые находят благодарную аудиторию в учебных заведениях и церквях.

Подобно традиционным музыкантам, лучшие, наиболее одаренные современные исполнители осознают свой долг и обязательства перед обществом и насущную необходимость своего вклада в музыкальную культуру Африки.

Большинство музыкантов как в традиционном, так и в современном обществе опираются в своем искусстве на музыку устной традиции, в которой роли исполнителей четко определены. Одни из них выступают как солисты, нередко в сопровождении еще одного или двух музыкантов. Другие — формируют небольшие инструментальные группы, выступающие либо самостоятельно, либо в комбинации с хором.

При групповом исполнении инструментальные партии распределяются в соответствии с индивидуальной специализацией музыкантов или уровнем их компетенции и умения вести наиболее сложные партии. Ведь чаще всего музыкальное выступление складывается из мастерского исполнения партий того или иного инструмента в произведениях хорошо известного музыкантам репертуара. Успех исполнения зависит от силы творческого воображения и памяти

музыканта-солиста, его технического мастерства, знания традиций, словом, совершенного владения своим искусством. Сложилась отточенная техника группового музицирования, передаваемая изустно из поколения в поколение.

При растущей дифференциации видов музыкальных выступлений, музыканты, принимающие на себя роль ведущих исполнителей, выделяются как в традиционном, так и в современном обществах.

В современных музыкальных группах лидер может совмещать роли солиста-«звезды» — исполнителя на определенном инструменте или основного вокалиста и руководителя-организатора группы. Если это необходимо, он сам обучает членов группы или организует обучение, приглашая художественного наставника-руководителя со стороны. В этом отношении группы, выступающие и с традиционным, и с современным репертуаром, опираются на опыт, сложившийся в условиях традиционного общества.

В современных фольклорных и концертных группах руководителем может стать не обязательно ведущий солист-«звезда».

Музыкальный директор, дирижер, хореограф... Понятия об их руководящей роли пришли в Африку из Европы и все прочнее утверждаются на современной сцене, влияя на формирование музыкальных и танцевальных ансамблей.

К сожалению, многие характерные черты африканского музыкального представления нередко стираются в выступлениях таких групп. Музыканты-исполнители, руководимые кем-либо, или те, кто сам собой руководит, — по-разному относятся к своей музыке с ее импровизационной основой и к своей аудитории.

В традиционном обществе организационные и музыкальные функции руководителя группы очень дифференцированны. Так, руководитель-о р г а н и з а т о р может и не быть ведущим исполнителем группы. Однако, тот, кто принимает на себя м у з ы к а л ь н о е руководство группой, всегда выступает в качестве ведущего вокалиста или инструменталиста. Последний исполняет наиболее сложные партии в музыкальных выступлениях и по праву считается лучшим музыкантом. Как правило, он отлично знает и остальные партии, помогая, если возникает такая необходимость, любому другому музыканту.

Ведущий певец или инструменталист призван провести свою роль творчески. Он относится к музыке, которую исполняет, непосредственно, как художник-творец. Он не

только интерпретирует чьи-то музыкальные идеи. Музыкальное произведение для него — средство выражения собственных идей и чувств, собственного отношения к жизни, которой живет его народ. Именно у таких наиболее выдающихся исполнителей учатся другие музыканты, присматриваясь и перенимая приемы их мастерства, подражая их манере или обращаясь к ним за помощью, когда это становится необходимым.

В традиционном обществе музыкант-исполнитель обучается в процессе общения с мастером-музыкантом, и эти занятия носят не формальный и тем более не официальный характер. Здесь обучение мастерству исполнения требует не механического усвоения технических навыков, а творческого, органического овладения традициями, требует знания и понимания условий, в которых музыка создается и исполняется.

Музыканта в традиционном обществе вдохновляют не только устойчивые художественные идеалы. На него властно влияют и психологические состояния, вызываемые музыкой того или иного жанра, в котором он так или иначе специализируется. Таково, например, религиозное значение музыки или даже отдельных музыкальных инструментов, каждому из которых предписывается своя особая роль. Связи, формирующиеся в процессе создания музыки, обуславливаются общественными отношениями. Близость, возникающая при этом между исполнителями на том или ином виде инструментов, вырастает на плодородной почве социально-родовых отношений, в основе которых лежит обожествление общего предка.

Подобные отношения весьма существенны. Ориентируясь с их помощью, можно безошибочно определить, к какому типу относится музыкант — к традиционному или современному. Современных отличают большая светскость в обращении друг с другом и связывающие их коммерческие интересы. Социальные перемены лишают некоторые традиционные институты атрибутов, порожденных религиозными верованиями.

Музыкантов-исполнителей в традиционном обществе связывают взаимоотношения, восходящие к единому обожествленному предку, тесным узам родства. Современных музыкантов объединяют различные общественные ассоциации, союзы, клубы и другие аналогичные организации. Поскольку все эти новые формы отнюдь не традиционны, объединения музыкантов в различных африканских обществах весьма существенно отличаются друг от друга.

Эти краткие заметки не дают возможности рассмотреть другие аспекты музыкальной ситуации в современной Африке и обстоятельнее проанализировать выдвинутые проблемы. Подчеркнем лишь, что взаимосвязи между традиционным и современным совершенно очевидны. Необходим, однако, предельно внимательный подход к проблеме сохранения традиций в эпоху столь резких изменений коренных социальных отношений и условий.

Весьма различны не только музыкальная культура исполнителей, но и ее социальные основы. Не совпадают, а порой решительно расходятся, социальные и художественные роли музыкантов-исполнителей, их отношение к музыке и аудитории, их образ жизни и реакция на внешние влияния.

Традиционные музыканты в целом глубже понимают значение музыки и для отдельного человека, и для всего общества. Вот почему их общественная функция по-прежнему сохраняется, несмотря на то, что они находятся в худшем материальном положении, чем большинство их коллег — современных музыкантов. Они по-прежнему служат Музыке, членам общества, всему обществу в целом. Именно к этим идеалам призваны стремиться и современные музыканты, ориентированные, как правило, лишь на коммерческий успех. Только правильное понимание высокой цели искусства поможет им выразить культурное самосознание своего народа.

У современных музыкантов к тому же неизмеримо больше возможностей, художественных и коммерческих, чем у их традиционных коллег. Общественные связи первых гибче и свободнее. Они меньше подвержены контролю со стороны общества и менее зависимы от аудитории, перед которой выступают. Им лишь недостает творческой созидательной силы традиционного музыканта, его знания культурного наследия, а их искусству — той идеологической и эмоциональной полноты, с которой воспринимается африканским обществом традиционная музыка.

Современный музыкант по всем высказанным выше соображениям требует гораздо более пристального внимания, чем он получает ныне со стороны тех, на кого история возложила ответственность за развитие культуры в Африке. И не только потому, что ему необходима, кроме всего прочего, действенная защита от своекорыстия музыкального бизнеса, но и потому, прежде всего, что все будущее африканской музыки зависит от интереса исполнителя к музыкальному наследию и стремления всесторонне творчески овладеть им.

Многим из тех, кого живо волнует будущее музыки в Африке, свойственна тенденция панически оценивать социальные перемены, ратуя лишь за сохранение, развитие и использование традиционной музыки.

Ныне для тех, кто ответствен за культурное развитие, пришло время трезво и реалистично отнестись к неудержимому нарастанию необратимых социальных изменений, пытливо и проницательно исследовать отношение современных музыкантов к традициям, развивать и формировать его таким образом, чтобы музыкальная брешь между традиционным и современным обществами в Африке в конечном счете была бы успешно преодолена.

Перевод с английского
Л. Голден

Х. Х. Тума

ВВЕДЕНИЕ В АРАБСКУЮ МУЗЫКУ

Музыка арабов — важнейшая составная часть музыки Ближнего Востока и Северной Африки. Она представляет собой модальную звуковую систему внутри нескольких самостоятельных звуковых систем нашего времени и обладает так называемым феноменом макама и его техникой.

Макам — создаваемая в результате импровизации модальная музыкальная композиция, характеризует профессиональную музыку арабов, равно как и турок и персов.

Арабской мы называем музыку, которая возникла как определенное явление арабской культуры и которая большей частью, если не целиком, была развита арабами, ими пропета, услышана, понята и ими же, как и их соседями, обозначена как арабская.

Существо арабской культуры, качественно отличающее ее от других культур, определяется следующими факторами:

1. арабским языком, который выражает духовные процессы этой культуры и наряду с другими элементами играет решающую роль в оформлении, передаче по традиции и обозначении арабской культуры;
2. исламом, имеющим решающее значение для распространения и объяснения арабской культуры; без него мы не можем понять общественные, духовные и материальные элементы этой культуры;
3. традициями, привычками, обычаями, нравами, которыми и определяются взаимоотношения арабов внутри своей семьи и в обществе.

Поэтому «арабами» в таком значении являются не только жители арабского полуострова или вообще мусульмане, но решительно все арабы — независимо от их происхождения, религии, расы, цвета кожи, проживания в арабских странах или за границей, — которые выполняют три вышеназванных условия: признают свою принадлежность

к арабскому государству, владеют арабским языком и обладают принципиальным знанием арабской культуры. Подобное определение оправдывает наш термин «арабская» применительно к музыке арабского мира. Истоки этой традиционной музыки заложены в древней истории арабов, а этапы истории музыки совпадают с их политической и культурной историей: в некоторые эпохи музыка высоко ценилась и почиталась, в другие — она пребывала в изгнании. Как бы там ни было, на протяжении всей своей истории арабская музыка всегда оставалась и остается в основе вокальной музыкой и с давних пор выполняет важную и незаменимую функцию во многих общественных событиях.

Самые ранние сведения вообще о музыкальной практике и музыкальной жизни арабов восходят к VI веку н. э., примерно за 100—150 лет до того, как арабы в VII веке вместе с утверждением ислама заняли свое место в мировой истории. Музыкальная жизнь арабов в доисламскую эпоху прочно связывалась с личностью певицы, которая, кроме пения и домашнего музицирования, прислуживала за столом, разливала вино и предлагала присутствующим разного рода развлечения. Самым распространенным музыкальным инструментом в ее обиходе был струнный инструмент *уд,* похожий на современные лютни с коротким грифом. В так называемой классической древней музыкальной традиции (в период с 632 по 850 годы) также господствовали лютни с коротким грифом и уд, а музыкальное исполнение определялось личностью певца и принятым тогда стилем пения al-China.

Центром этой школы был Хиджаз, где жили первые певцы, а также основатели этой школы, подготовившие многие последующие поколения музыкантов. Из Хиджаза происходят великие певцы ислама, которые творили при дворах династии Омайядов и Аббасидов. Одним из ранних мастеров из Медины был Т у в а и с (632—710), основатель совершенного песенного стиля с обязательным ритмическим сопровождением. Для классической арабской традиции были характерны точные указания лада, определителем которого являлись начальный, второй или третий тоны звукоряда. Позднее были введены более точные указания относительно характера сопровождающего ритма, а также текста и его поэтической структуры, указывалось и имя поэта. Вокальная пьеса, называемая с а у т, состояла из нескольких стихотворных строк, чаще всего из двух.

Древнеарабская певческая школа Хиджаза утратила первенство в первой половине IX века, уступив его сформировавшемуся в Багдаде музыкальному направлению,

которое происходило из Персии. В этот период певцы начали освобождаться от классицизма старой традиции. Главные певческие силы стали объединяться вокруг высокоодаренного певца, виртуоза на уде и автора книги о пении Ибрагима аль-Махди (779—839), сына и брата двух калифов, и началось обновление старой певческой традиции. Противником этого движения был Исхак аль-Маусили (767—850) — один из величайших музыкантов своего времени, которому все же не удалось задержать процесс музыкального обновления. В то время как разгорелась борьба между сторонниками аль-Махди и аль-Маусили, последний, снедаемый завистью и страхом соперничества, вступил одновременно в серьезное, активное противоборство со своим одаренным учеником Зуриабом. Полагая, что Зуриаб будет самым главным его соперником при дворе Гаруна аль-Рашида, он дал понять Зуриабу, что не потерпит соперничества и посоветовал ему покинуть город Багдад. Зуриаб действительно покинул город и эмигрировал в Испанию в Андалузию. Он привез в Андалузию древнеарабскую музыкальную традицию, которой обучился у своего учителя Исхака аль-Маусили, но создал в Кордове и свою музыкальную школу, свободную от традиционных канонов древнеарабской школы Востока. Эта школа и составила ядро так называемой андалузской музыки. В Кордове, равно как и в Севилье, Толедо, Валенсии и Гранаде, получили образование многие поколения андалузских музыкантов.

До сегодняшнего дня известная андалузская музыка и певческая традиция Северной Африки являются наследием этой старой традиции Зуриаба, которая пришла из Гранады в XIII, XV, и XVII веках вместе с эмиграцией арабов из Испании и распространилась в Северной Африке. Новшества аль-Махди на Востоке и Зуриаба на Западе считались в арабской музыкальной истории своего рода эпохой musica nova, определявшей музыкальную практику арабов вплоть до XIX века, независимо от того, считался ли столицей арабского государства Багдад, Алеппо, Каир или Истанбул. Тем не менее эпоха от XIII до XIX века является для всего «арабского» мира временем всеобщего духовного и культурного заката: наблюдается заметное ослабление национального чувства, сопровождаемое действительным социальным упадком.

В XIX веке появляются значительные силы, знаменующие собой первые признаки возрождения арабов. Несмотря на зависимость от османов и на оказываемое этими последними музыкальное и общекультурное влияние, арабы

передавали из поколения в поколение собственную музыкальную традицию, которая турками и персами квалифицировалась, как арабская. В XIX веке, после длительного времени упадка (с начала XIII века) арабская музыкальная теория переживает своеобразное возрождение в трудах Михаэля Мисхаки (1800—1899). Ему принадлежит музыкальный трактат, в котором, в частности, предпринято деление октавы на 24 примерно равных четвертитона.

До упадка Османской империи в 1918 году музыка арабов развивалась в контакте с музыкальными культурами Ближнего Востока. Только после соприкосновения с европейской музыкальной культурой в основном после первой мировой войны, а именно во время колониального господства британцев и французов, в музыке арабов совершается переворот, коснувшийся ее содержания, формы и общественного положения. В этой культурной катастрофе по большей части виновата группа ведущих арабских интеллектуалов, которые думали и продолжают думать, что все приходящее из Европы является плодом более высокой культуры, нежели их собственная. Вследствие этой установки, они пренебрегали своей музыкальной культурой, своими музыкальными формами и музыкальными инструментами.

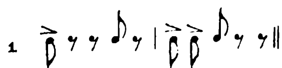
Сегодня арабский музыкант живет в обществе, борющемся за сохранение своей самобытности и решающем проблемы, с которыми арабский народ сталкивался начиная с XIX века и особенно с конца первой мировой войны.

Арабский музыкант не повернулся спиной ни к капиталистическому Западу, ни к социалистическому Востоку, ни к третьему миру, к которому он и сам принадлежит, ни к своей собственной, передаваемой из поколения в поколение традиции и культуре. Он стоит перед задачей выработать свою ясную, четкую, последовательную линию. Он исполняет музыку, которая не является ни чисто арабской, ни совершенно чужой. Музыка, которую он исполняет, находится под отрицательным влиянием рынка, вкуса и спроса публики. На Востоке твердо убеждены в мнимой новизне развитой структуры этой музыки, в то время, как это новое, развитое есть не что иное, как чудовищная деформация передаваемой из поколения в поколение традиционной арабской музыки путем привнесения в нее чужеродных элементов из неарабских музыкальных культур, таких, как музыкальные инструменты, форма, типы обработки, многоголосие, гармония, оркестровка и сама практика исполнения. Более девяноста миллионов арабов ежедневно слышат рыдающие го-

лоса певцов и певиц, жалующихся на неудовлетворенную любовь. Тем не менее, подлинная музыка арабов сохранилась. Арабское общество открыло ее вновь только сейчас. Нужно спасать ее и лелеять.

Подлинную вокальную и инструментальную музыку арабов мы можем разделить на две категории: традиционно сочиненную и традиционно импровизировапую музыкальную форму. Сочиненные музыкальные формы опираются на твердую ритмико-временную основу и образуются путем сочетания ясных, компактных и регулярно повторяемых звуковых групп (Tongruppierungen), посредством которых и осуществляется осмысленно-организованное расчленение музыкального времени. Принадлежащие к этому виду музыкальные композиции исполняются ансамблем и носят имя создавшего их композитора. Эти композиции включают ритмические формулы, исполняемые ударным инструментом. Большей частью структура этих последних совпадает со структурой сопровождаемой ими звуковой группы. Ритмическая формула в арабской музыке называется вазн (дословно — размер). Это равномерно повторяющаяся метрически организованная группа длительностей, продолжительность которой соответствует по крайней мере двум долям. Она осознается в процессе исполнения как музыкальный период. Чем длиннее осмысленный вазн, тем труднее его узнать.
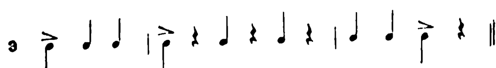
Вазн «Самаи Такиль» состоит из десяти так называемых накров, то есть долей, образующих две ритмические группы:



Вазн «Дaридж» состоит из трех накров и образует одну ритмическую группу:



Вазн «Мурабба» состоит из тринадцати накров, образующих три группы, а именно 3+6+4:



Структура вазна из десяти долей, названная «Самаи Такиль», сопровождает инструментальную форму самаи.

Арабская форма самаи — тюркского происхождения и отличается от сегодняшней тюркской не специфической звуковой системой, а характером исполнения (щипковая техника игры на лютне и цитре, сопровождаемая арабской вазн-структурой, исполняемой на барабане дарабукка и кубкообразном барабане). Самаи складывается из четырех различных эпизодов, называемых хана, которые соединяются между собой неизменяемой вставкой, своего рода ритурнелью (Zweischenstück), называемой таслим. Таслим исполняется без пауз или цезур, обеспечивая плавность переходов от хана к таслиму и обратно. Поэтому нетренированное ухо замечает сначала только повторяющуюся ритурнель, которая вливается в отличающиеся друг от друга фрагменты, то есть хана. Разумеется и нетренированное ухо улавливает нарастающее напряжение, при переходе от одного фрагмента к другому, которое, однако, в повторяющихся таслимах опять выравнивается. В основе самаи лежит комбинация четных и нечетных элементов такта, в десятидольной схеме образующих последовательность: 3+2+2+3. Только последний фрагмент самаи имеет шестидольную тактовую схему, так первые три отрезка и ритурнель находятся постоянно в десятом такте:
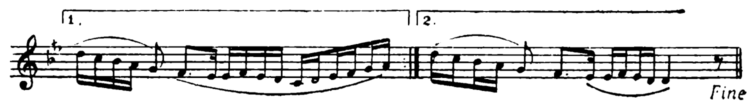
САМАИ БАЯТИ
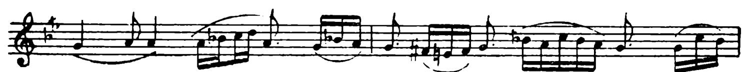
4 Langsam — ИБРАГИМ АРИАН
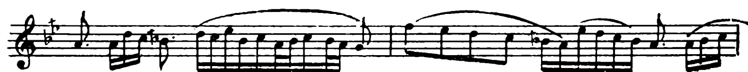
1, 2 Хана
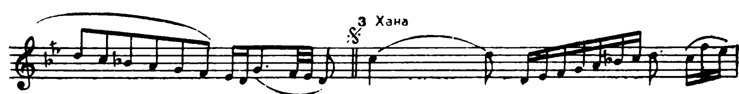
mf

Теслим


1.
2.
Fine

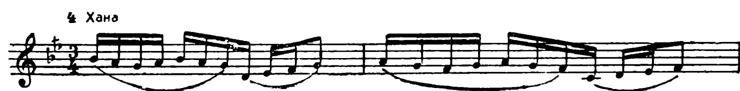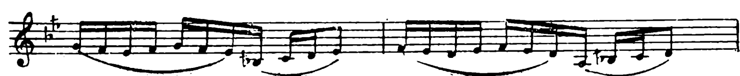




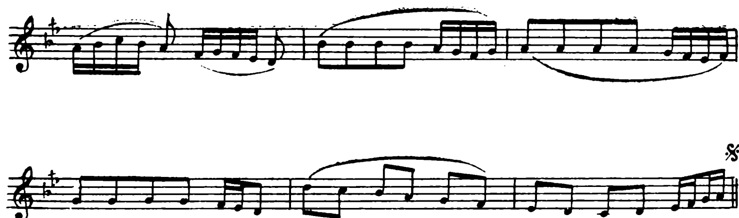

3 Хана



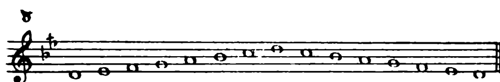



4 Хана





Этот самаи был создан Ибрагимом Арианом в 1948 году. Его форма *ARBRCRDR*, где *A*, *B* и *C*, как и *R*, охватывают пять десятидольных тактов, а *D*, напротив, содержит десять трехдольных тактов. Вазн-структура дарабукка, сопровождающая фрагменты *A*, *B*, *C* — «Самаи Такиль» (см. пример 1), вазн-структура, сопровождающая фрагмент *D* — «Дариджж» (см. пример 2). В основе данного самаи — ладовый звукоряд баяти со следующей структурой:



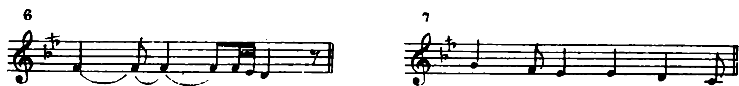
Для макама баяти характерно акцентирование I, III, IV ступеней лада, а также выделение интервалов *d* — *f*, *f* — *d*, *d* — *g*, *g* — *d* и *g* — *b* или *b* — *g*. Сочинение в ладе баяти ставит перед композитором задачу, которую он может решить только один раз. Поэтому редко случается, чтобы композитор сочинил более одного самаи в одном и том же ладе. Вследствие этого самаи в ладе баяти обычно ~~не~~ имеют опусов. Если композитор все же создает более чем один опус в одном и том же ладе, его последующие самаи оказываются более слабыми или вовсе неудачными. Действительно, каждому композитору, как правило, удается только одно оригинальное решение музыкальной композиции на основе характерных свойств данного макама.

Напротив, в импровизированных формах арабский музыкант имеет неограниченные возможности выразить самое характерное в макаме, поскольку он является автором и интерпретатором одновременно.

Анализ: Первая хана *A*: первые два такта наглядно показывают важный признак выбранного макама, а именно — его лад баяти. В обоих тактах выделяются характерные интервалы *f* — *d*, *g* — *d*, а также звуковые зоны *g* — *d*, *f* — *d*. Движение мелодии ниспадающее, приводящее в первом и втором тактах к конечному звуку макама. Пер-

вый такт можно свести к последовательности (см. прим. 6), а второй такт — к последовательности (см. прим. 7).

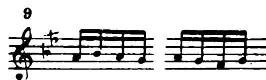
Это возможно, поскольку скачок *c* — *f* между первым



и вторым тактом акцентирует *f* и далее, при постепенном движении мелодии, опять обыгрывается *f*. Мелодическая структура второго такта — это выделение *f*. В первом, а также во втором, третьем, четвертом и пятом тактах появляются быстрые шестнадцатые, подчеркивающие или обыгрывающие характерные звуки макама баяти. Поэтому структурный облик первых тактов выглядит так:



В третьем и четвертом тактах закрепляется характерный признак макама, а именно звуковой диапазон *d* — *f*. Звук *f* особенно выделяется путем заполнения кварты *c* — *f* (конец третьего такта), звук *d* преобладает в третьем такте, мелодические фигурации — в третьем и четвертом тактах — это вставные элементы:



В структурном остове макама они создают двухголосие, поскольку исполняются попеременно солистом и ансамблем, что производит характерный эффект соло — тутти, или точнее, как называют его сами арабы, эффект вопроса — ответа
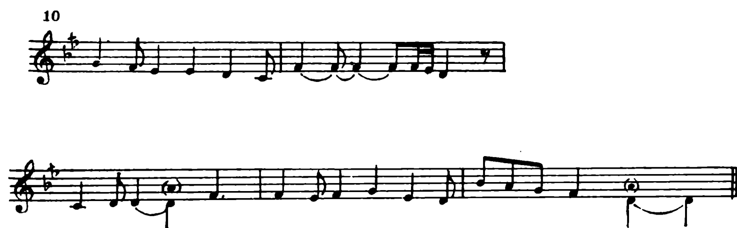
Движение мелодии во втором и третьем тактах восходящее. Пятый такт представляет собой законченную интонационно-звуковую формулу, которая используется в разделах *B*, *C*, *D*, причем в разделе *B* она может быть расширена снизу до октавы, в *C* — до ноны и в *D* — также до ноны. Как раз эта законченная звуковая формула, нисходящая мелодия в объеме малой сексты, служит структурным остовом для *R*, то есть таслима. В результате этого мы можем заключить, что первая хана *A* заключает в себе структурный остов всего самаи. Основная

функция этой хана состоит в том, чтобы выявить характерные признаки данного макама.
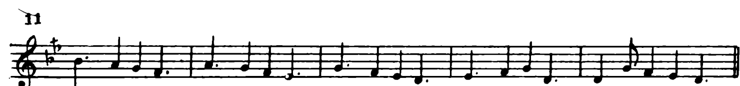
Мелодическое движение в разделе *A* характеризуется мотивом, который встречается снова в разделах *B* и *C*.

В таслиме *R* этот мотив варьируется. Следует отметить, что здесь на каждую шестую долю такта приходится удар дарабукка и тем самым эта доля выделена более интенсивно.
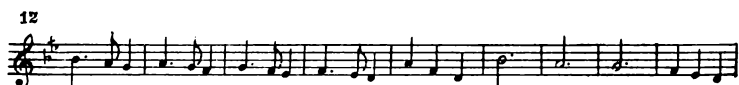
Если представить, что данная здесь транскрипция самаи приведена в одном из возможных вариантов, что у каждого композитора есть свои варианты мелизмов и свой стиль игры, то мы можем представить первую хана *A* этого самаи в следующем структурном облике, который каждым музыкантом будет строго соблюдаться, несмотря на то, что основные звуки могут быть обыграны и украшены по-другому:



Таким же образом мы можем редуцировать таслим *R*:



Вторая и третья хана *B* и *C* являются модуляциями в соседние лады, поэтому их структурный остов не может сравниваться с первой хана *A* и таслимом *R*. Но четвертая хана *D* идет опять в ладе баяти. Ее структурный остов таков:



Критическое рассмотрение структурного остова первой хана, таслима и четвертой хана *A*, *R*, *D* отчетливо показывает, что структурный остов состоит из характерных строительных элементов макама баяти. Этот остов лежит в ос-

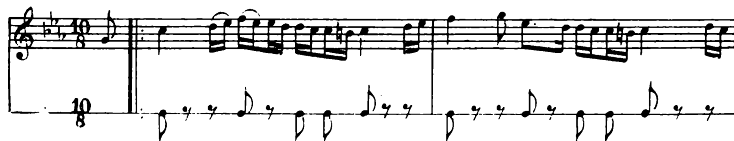
нове всей композиции, в которой выделены и акцентированы звуковые зоны *d — f, f — d, d — g, b — d, g— b*. Из числа жанров, музыкальные формы которых сочиняются, мы выберем в качестве следующего примера одну из важнейших вокальных форм классической профессиональной музыки арабов, а именно **мувашах**. Его истоки восходят к IX веку, их следует искать в тогдашней Андалузии. Поэтому его сегодня повсюду на Ближнем Востоке и в Северной Африке обозначают как андалузский мувашах. Из Испании он распространился до Египта, Сирии и Ирака, где пользуется особенной любовью. Мувашах исполняется одноголосным мужским хором на тексты из классической арабской поэзии, по большей части трагического или мистического содержания, в которых воспевается любовь, гостеприимство, общительность. К певцам присоединяется инструментальный ансамбль, состоящий из лютни с коротким грифом, какого-либо смычкового струнного инструмента, деревянной флейты и барабана.
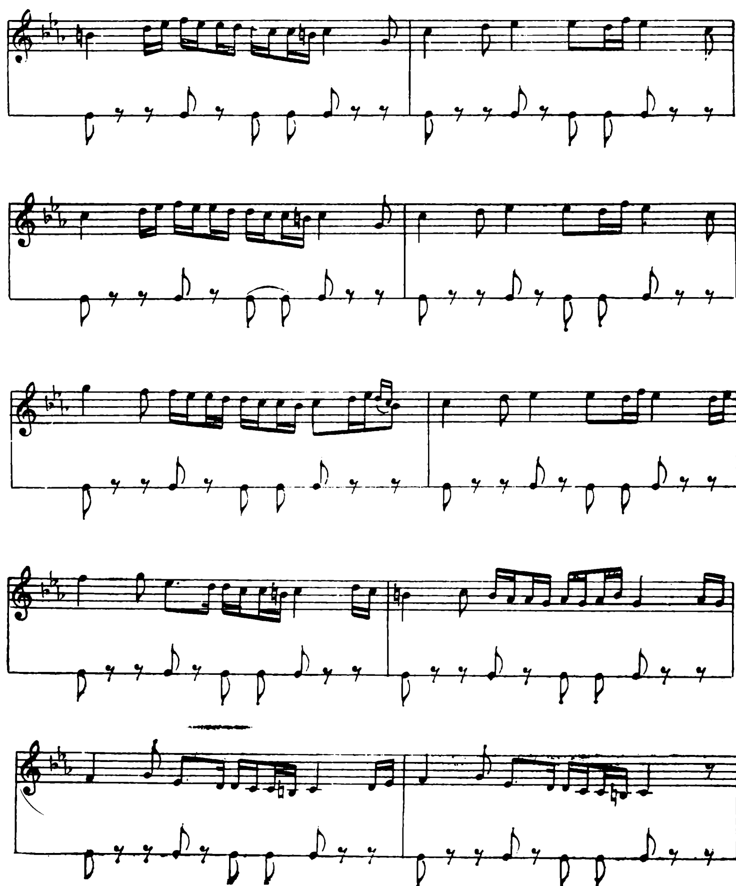
С некоторых пор мувашах переживает известное возрождение, и прежде всего в Египте, где он в первой половине века был почти забыт. Институт арабской музыки в Каире поддерживает возрождение этой богатой традициями вокальной формы, которую могут исполнять также и женщины. Мувашах обычно входит в состав большого песенного цикла, так называемого **васла**, который может длиться много часов подряд, иногда с вечера до рассвета. Отдельные фрагменты этого цикла объединены общей ладовой основой.

Цикл начинается инструментальной пьесой, например самаи, за которой следуют вокальные пьесы. Установить мувашах можно по первой стихотворной строке, названию макама, то есть лада, типу ритмического рисунка в партии сопровождающего инструмента, именам поэта и композитора. В большей части широко известных передаваемых из поколения в поколение мувашахов имена композитора и поэта неизвестны. Такие мувашахи называют **гедим** (дословно — старый или анонимный):

МУВАШАХ: ЛАММА БАДА

13 *Вазн Самаи Такиль* — Аноним

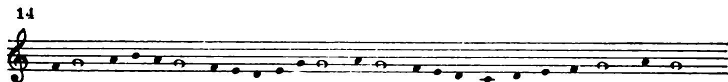




К сочиняемым композициям в арабской музыке относятся еще многие другие вокальные и инструментальные формы, которые мы здесь не будем называть из-за недостатка места.

Импровизируемые музыкальные формы определяются избранным макамом. Макам аль-Ираки (так называется одна из важнейших музыкальных форм Ирака) считается самой благородной и совершенной формой макама. Певец поет в сопровождении трех или четырех исполнителей на цимбале, скрипке и маленьком барабане. Инструменты звучат сочно, сдержанно и меланхолично. В основу этой формы музицирования берется стихотворение, которое определяет музыкальную структуру вокально-инструментальной пьесы. Певец импровизирует ритмически свободные фрагменты, мелодические последования, постепенно

повышая голос и переходя от одного сонорного плана к другому. Первый сонорный план, в котором чаще всего обыгрывается начальный звук выбранного лада, может звучать так:



Различные сонорные планы стремятся к высшей точке, которой оканчивается макам.

Введением чаще всего служит четко ритмически организованный инструментальный пассаж, затем следует бестекстовая свободная импровизация певца, в которой выявляется настроение и общий выразительный характер избранного макама.

Разделы стихотворения, исполняемого певцами, отделяются друг от друга тремя инструментальными отыгрышами. Певец подчеркивает определенные слова, растягивает и повторяет их. Большое знание и любовь к своему языку повсюду отличает араба. Ритм, интонация, структура стихотворной стопы, литературный тип высказывания и даже устаревшие выражения, которые сейчас не всегда можно понять, вызывают у арабского читателя и слушателя восхищение языком, позволяющее говорить о Зихр Халал и о дозволенной магии. Не владеющему арабским языком, невозможно представить себе действие, которое оказывает пропетый стих на арабскую публику, если обнаружится нарушение норм языка в музыкальном переложении стиха.

Концертный цикл макама называется ф а с л. Фасл состоит из определенного числа расположенных в строгой последовательности макамов и называется по первому макаму этого ряда. Репертуар макама аль-Ираки насчитывает пять фаслов. Исполнение фасла продолжается примерно три-четыре часа. Публичные концерты макама аль-Ираки проводятся по вечерам или в частном доме по случаю свадьбы, других праздничных событий или в определенные вечера, ночью перед праздником в кафе, принадлежащем знаменитому и искусному исполнителю макама, причем присутствующие во время выступления могут пить вино и другие алкогольные напитки. Сегодня место певца, исполнителя макама, находится позади микрофона или телевизионной камеры на телестудии, а место публики — перед радио или телевизором. Макаму аль-Ираки и циклу мувашах противостоит так называемая андалузская н у б а Се-

верной Африки. Она — наследие старой музыкальной традиции, пришедшей из Багдада в Испанию, а затем в XIII, XV, XVII веках возвратившейся из Кордовы и Гранады в Северную Африку. Андалузская нуба (на литературном арабском языке — н а у б а) является в сегодняшней музыкальной традиции арабов важной самобытной музыкальной формой профессиональной музыки Марокко, Алжира и Туниса. Она состоит из некоторого числа вокальных и инструментальных пьес (последние преобладают), выдержанных в границах одного макама, то есть лада. Каждая часть андалузской нубы имеет определенный ритмический рисунок.

Уже в IX веке музыкант или певец, выступавший перед калифом, должен был ждать перед занавесом своей очереди и приказания от с а т т а р а — человека, открывавшего занавес. Музыкант или певец, как говорится, «ждал своей нубы», то есть он ждал за занавесом своей очереди. За ним следовали другие музыканты, исполнявшие свои нубы. Отсюда становится понятным происхождение термина нуба, означающего «быть на очереди».

Зуриаб, великий певец при дворе Гаруна аль-Рашида, как было уже сказано, в IX веке покинул Багдад и эмигрировал в Андалузию. Влияние школы Зуриаба в Кордове было настолько значительным, что его новое учение стало господствовать не только в Севилье, Толедо, Валенсии и Гранаде, но и до сегодняшнего дня распространено на территории Северной Африки, где мы встречаем андалузскую нубу в той форме, в какой ее описали во времена Зуриаба.

Так мы находим в сегодняшней музыкальной практике Туниса стиль тогдашней Севильи, в Алжире — стиль Кордовы и в Марокко — стиль Гранады.

Форма нубы основывается на систематическом нарастании ритмико-временной интенсивности различных ее элементов, в то же самое время темп сопровождающего вазна все более и более убыстряется, а ритмическая структура все более упрощается. Формальное строение нубы в разных странах Северной Африки имеет незначительные отличия. Полный цикл нубы издавна состоял из 24 нуб. Из них в XIX веке сохранились 11 — в Марокко, 15 — в Алжире, 13 — в Тунисе и 9 — в Ливии. Сегодня количество нуб еще более сократилось.

Инструментальный ансамбль исполнителей нубы включает лютню с коротким грифом, ребек, флейту, цитру, тамбурин с тарелочками и кубковидный барабан. Вокальные части исполняются солистами или одноголосным хором в

стиле классической арабской поэзии. Вначале ансамбль играет пьесу свободного метрического строения, которая может исполняться также и солистами. В ней экспонируются характерные признаки макама и его ладовая структура, а также реализуются важнейшие мелодические фазы и сонорные планы макама, и таким образом выявляется определяющее настроение данной нубы. После этого введения исполняется инструментальная часть, обладающая четкой тактовой схемой. За ней следует несколько вокальных пьес, разделенных инструментальными пассажами. Эти вокальные пьесы включают до 17 стихотворных строф, но может быть исполнена только часть из них или некоторые строфы могут быть повторены несколько раз. Перед каждым выступлением ансамбль решает, какие и сколько стихотворных строк будут пропеты.

Решающим моментом в структуре андалузской нубы является форма строф, пятистрочная форма мувашах. Нуба в Тунисе называется также малуф, что дословно означает «знакомый».

Три большие циклические формы — васл, макам аль-Ираки и нуба — являются в основе своей вокальными, их ядро составляет стих, положенный на музыку. В соответствии с арабскими эстетическими традициями певец должен обладать красивым голосом и блестящей вокальной техникой. Наряду с красивым голосом и владением арабским макамом, достоинство певца определяется и его способностью вызывать своим пением сильную эмоциональную реакцию публики, что является последним, решающим свидетельством достигнутого им профессионального мастерства.

Подлинное музыкальное наслаждение, которое испытывает публика от пения, обозначается у арабов термином тараб. Степень интенсивности тараба при слушании вокальной музыки зависит в первую очередь от манеры исполнения и является мерой мастерства, оригинальности певца и его успеха в публичном концерте. Певцу разрешено в некоторых мелодических пассажах не следовать строго предписанным композитором группировкам, в то время как в импровизациях он может варьировать те же пассажи, перефразировать их, не выходя лишь за рамки существующих модальных структур арабской музыки. Таким образом, возникает произведение, представляющее собой нечто среднее между предварительно сочиненной и импровизированной музыкой.

Изменение мелодического рисунка одного и того же пассажа в направлении далеких, но родственных звучаний

вызывает чувство напряжения, нарастание и спад которого пробуждает у арабского слушателя так называемый тараб.

Сегодня, как и более чем десять столетий назад, музыкальная жизнь арабов выглядит в общем так же, как во времена Гарун аль-Рашида в IX веке: она концентрируется все еще на личности певца, который занимает главное место среди музыкантов, именно через него осуществляется контакт с публикой.

После продолжавшегося столетиями господствующего положения вокальной музыки только несколько лет тому назад начали появляться концерты, включающие лишь инструментальную музыку. Исполнитель-инструменталист также может вызывать у слушателей тараб, то есть радость от восприятия лишь одного инструмента — соло. Это новый феномен в музыкальной жизни арабского общества, если представить себе, что каждый день музыкальная программа радио в арабском мире состоит на 90 % из вокальной музыки.

Одним из оригинальных арабских инструменталистов-виртуозов является иракский лютнист М о у н и р Б а ш и р. Он решил до сих пор якобы неразрешимую проблему дальнейшего развития традиционной музыки: создал «новое» путем изменения «старого», но при этом не разрушая характерных, подлинных основ. Таковым является т а к с и м, который он исполняет на каждом концерте.

Таксим — это инструментальное исполнение макама, то есть звуковой пространственной модели, в которой мелодическое развитие концентрируется на определенных звуках, и, таким образом, возникают характерные для каждого макама сонорные планы, не допускающие применения установленного заранее ритмико-временного оформления. Макам, таким образом, представляет собой способ импровизации, в которой преобладает линеарное развитие, определяющее становление всей музыкальной формы — в противовес временнóму моменту, который в макаме не имеет определенной метрической организации. Именно в этом состоит признак макама: свободная организация ритмико-временного и обязательно обусловленная организация пространственно-звукового плана композиции.

Здесь нет ни устойчивых, регулярно повторяющихся схем тактов, ни остающегося постоянным размера. Ритм характеризует стиль исполнителя и зависит от стиля, техники его игры, но он не характерен для макама, как такового. Это одна из причин, почему, с европейской точки зрения, макам воспринимается как бесформенная импровиза-

ционная музыка. Подобное ошибочное восприятие происходит прежде всего потому, что у этой музыки нет ясной, четко обозначенной темы, ее обработки, вариаций, и потому, что арабский импровизатор исполняет макам без партитуры. Нетренированному уху кажется, что эта музыка не имеет ни начала, ни конца.

Макам — это форма, которая представлена соответствующим ладом, собственной твердой пространственной звуковой организацией. Она включает не определенные мотивы и их обработки или вариации, а ряд мелодических построений различной продолжительности, при помощи которых возникает один или несколько сонорных планов и с ними различные фазы в развитии макама. Макам основывается в первую очередь на систематической реализации сонорных планов, которые постепенно развиваются от более низких к более высоким позициям до того момента, когда будет достигнута звуковая вершина и этим форма закончится.

Если все возможности одного сонорного плана исчерпаны, это означает, что новая фаза с типичным для нее звуком в построении макама закончена. Совокупность этих фаз составляет форму макама, которая определяется порядком следования тональных центров, например, *c, f, g, c*, f^1, g^1, c^1, *g, f, c*. Вокруг каждого такого звука возникает свой сонорный план, протяженность которого определяется исполнителем: одному нужно по обстоятельствам 7, другому — 40 секунд. Первоклассный музыкант умеет путем своего выбора и комбинаций сонорных планов повысить напряжение слушателей настолько, что они в перерыве, который следует за завершенным мелодическим движением, разражаются аплодисментами. Макам предъявляет к музыканту высокие требования мастерского владения техникой и высокой степени оригинальности. Таксим — чистая и абсолютная инструментальная реализация макама. Таксимы Моунира Башира — своего рода углубленные размышления. На лютне с коротким грифом (уде) он философствует, выражая суфистское (мистическое) настроение Один из его таксимов может продолжаться более 40 минут, при условиях, что он доволен подготовкой к выступлению и находится в хорошем расположении духа. Незадолго до выступления он выбирает определенный макам, к которому он систематически подстраивает каждую следующую модальную структуру. Таксим, который можно услышать сегодня в арабском мире, длится обычно 8—10 минут, чтобы не вызвать скуку у слушателей. Средний таксим имеет, кроме того, только одну кульминацию, а именно — достижение

самого высокого в пространственном отношении сонорного плана. Таксим Башира, напротив, имеет более одной кульминации, которую он доводит до конца в пространственном, динамическом, агогическом отношении.

В то время как сила звука музыкального произведения в арабской музыке остается почти без изменения, в среднем на уровне *mezzo forte*, градация интенсивности звука в таксимах Башира колеблется от *ff* до *ppp*.

Новым приемом в таксимах Башира являются флажолеты и исполнение в позициях, придающих его таксимам оригинальную, до сих пор непривычную звуковую окраску. К самым напряженным моментам его таксимов относятся продолжительные паузы. Все эти новые элементы, а также мастерская техника и высокая виртуозность Башира придают его таксимам черты оригинальности и обязывают нас считать их не столько традиционно арабскими, сколько индивидуально авторскими. В них совершается дальнейшее развитие «традиционного», но без нарушения подлинности традиции. Поэтому его таксимы такие же арабские, как симфонии Бетховена немецкие или музыка Бородина русская.

Перевод с немецкого
Л. Мир

Рави Шанкар

УНАСЛЕДОВАННОЕ МНОЮ *

* Таково название первой главы книги Рави Шанкара «Моя музыка, моя жизнь» (Shankar, Ravi. My music, my life. — New York; Delhi, 1968), фрагмент из которой публкуется ниже. В ней содержатся исторические и теоретические сведения о существе раги — этого «сердца» классической индийской музыки, по выражению Шанкара, а также обзор музыкальных инструментов.

Вторая глава книги посвящена знаменитым индийским музыкантам-новаторам и наставникам-учителям.

Третья — автобиографическая.

Четвертая — представляет собой руководство для обучающихся игре на ситаре.

В приложении к книге дается словарь музыкальных терминов.

Внимание автора сосредоточено на многих деталях учения о раге. Он не претендует на отточенность формулировок. Положения его, особенно касающиеся оценки некоторых аспектов музыкального наследия, не всегда достаточно отчетливо раскрыты, а, бывает, и спорны. Но в его книге заключено одно несомненное достоинство — влюбленность автора в свои традиции, в унаследованные им сокровища родной музыкальной культуры. Эта влюбленность не может не захватить читателя, пробуждая в нем желание глубже познать предмет, о котором пишет автор.

Рави Шанкар пользуется в Индии огромной популярностью и уважением. В январе 1981 года по случаю Дня республики за концертную деятельность и большой вклад в пропаганду индийского искусства за рубежом он был удостоен второй по значению высшей награды Индии — «Падма Вибхушан».

Рави Шанкар дважды был в Советском Союзе. В 1954 году он входил в состав участников первой индийской культурной делегации, посетившей нашу страну, и успешно выступил тогда в концерте в Большом театре Союза ССР. В последующий приезд он концертировал в Центральном Доме композиторов, где собрал огромную аудиторию и был восторженно принят ею. В своей книге он очень тепло отзывается о днях пребывания в СССР и не без удовольствия вспоминает о том, как из-за его внешнего сходства (в то время) с А. С. Пушкиным он получил приглашение от одного советского кинорежиссера сниматься в фильме в роли поэта.

Узнав о готовящейся публикации фрагмента из его книги, Рави Шанкар выразил большое удовлетворение и в письме к составителю сообщил, что «был бы счастлив, если бы одно из советских издательств предприняло шаги к выпуску его книги в СССР».

НАРАДА[1] ПОЛУЧАЕТ УРОК

Гуру, виная, садхана — эти три слова как бы заложены в сердце музыкальной традиции Индии.

Гуру, как это теперь многие знают, означает мастер, духовный учитель или наставник. Мы придаем исключительно важное значение гуру, поскольку рассматриваем его как подобие божественного начала. Существует выражение:

Пани пие чанке
Гуру банае джанке.

Оно означает, что воду следует пить только после того, как она была профильтрована, а выбирать гуру только тогда, когда есть полная уверенность в принимаемом решении. Выбор гуру для нас представляется, пожалуй, даже более важным, чем избрание мужа или жены. Потенциальный ученик не может принять поспешного решения и взять себе в качестве гуру любого имеющегося учителя, так же как и не может позволить себе разорвать связь между гуру и шишья (ученик — на хинди) после совершения специальной церемонии ганда или нара (посвящения), которая символически связывает их обоих на всю жизнь.

Виная означает смирение, то есть добровольное предоставление себя со стороны шишьи в полное распоряжение своему гуру. Идеальный ученик испытывает чувства любви, обожания, благоговения и даже страха к своему гуру и одинаково благодарно воспринимает как похвалу, так и критические замечания. Одаренность, искренность и добровольное желание полностью посвятить себя занятиям — вот самые необходимые качества серьезного ученика. Гуру, как человек, постоянно отдающий всего себя (as the giver) в этом содружестве, представляется почти всемогущим. Часто он может быть безрассудным, жестоким или высокомерным, хотя настоящий гуру лишен всего этого. В идеале, он должен чутко реагировать на поведение ученика и любить его, почти как своего собственного ребенка. В Индии ребенок из семьи хинду с самых ранних лет воспитывается в духе уважения и почитания любого старшего по возрасту или положению. Вместе с простым жестом намаскар или приветствием (складывание рук ладонь к ладони на уровне лба и последующий легкий поклон), жестом пранам (почтительное приветствие, состоящее из прикосновения одной рукой к стопам

---

[1] Нарада — имя одного из мифологических святых. Здесь и далее все подстрочные примечания принадлежат переводчикам.

приветствуемого лица, а затем касания приветствующим своих глаз и лба сложенными вместе ладонями), выражением виная или смиренного повиновения, смешанного с чувствами любви и поклонения, претенциозность и всякие признаки тщеславия у представителей учения Хинду практически исчезают.

К сожалению, отмеченное качество виная отсутствует сегодня у многих молодых людей как на Востоке, так и на Западе. Отношение к своим преподавателям и процессу обучения в целом, у западного студента в особенности, крайне обыденное. Взаимоотношения учителя и студента более не напоминают, как в старину, отношений между отцом и сыном, и оба они сейчас преимущественно придерживаются того мнения, что им следует вести себя как друзьям и относиться друг к другу на равных. Такая система отношений, конечно, имеет свои положительные моменты, но далека от идеала тех отношений, которые необходимы для изучения индийской музыки и понимания наших традиций. Обыденность в поведении ученика действует на индийского преподавателя раздражающе даже в таких мелочах, как поза, принимаемая учеником, когда он сидит. Часто западный студент пытается сидеть на полу, подобно индийцам, но поскольку у него нет соответствующего навыка (бедняга!), то рано или поздно он вытягивает ноги и показывает свои подошвы гуру. Нам, индийцам, стопы представляются наиболее неприглядной частью тела, поэтому подобная поза — одна из самых непочтительных.

Среди наших легенд есть история, которая достаточно хорошо иллюстрирует описанное выше качество виная. Согласно ей, когда-то давно известный р и ш и (святой мудрец) по имени Нарада пришел к убеждению, что достиг полного совершенства в музыкальном искусстве как в теории, так и в исполнительском мастерстве. Мудрейший Вишну[1] решил преподать урок Нараде и умерить его тщеславие. С этой целью он привел его в место проживания богов, и, как только они вошли в одно из зданий, они увидели множество мужчин и женщин с переломанными конечностями, горько оплакивающих свое несчастье. Вишну подошел к ним и спросил, что случилось. Они ответили, что являются душами р а г и р а г и н и[2],

---

[1] Вишну — второй из трех основных богов индуизма, покровитель вселенной.

[2] Рага — ладово-интонационно-эмоциональная основа индийской музыки, имеющая ряд обязательных специфических правил. Наимено-

сотворенных Шивой[1]. Они рассказали, что некий риши по имени Нарада, который не в состоянии ни исполнить, ни понять музыку должным образом, вывернул и сломал их конечности из-за своего неумелого пения. Они также сказали, что никогда не обретут своего прежнего вида, пока какой-нибудь действительно великий и искусный музыкант не пропоет их снова как подобает. Когда Нарада услышал это, он глубоко устыдился и в полном смирении, преклонив перед Вишну колени, просил у него прощения.

Третье принципиальное условие, связанное с нашей музыкой, обозначается термином садхана, что означает практические занятия и дисциплину, которые в конечном счете ведут к самосовершенствованию. Оно предусматривает занятие музыкой с фанатическим усердием и ревностным самопосвящением гуру и музыке. Если студент талантлив, искренен, предан своему гуру и усерден в занятиях, а гуру, в свою очередь, учит его с предельной самоотдачей и не скупится на передачу своих знаний, то тогда создаются надлежащие условия для изучения индийской музыки. Ученик должен начинать с овладения основополагающими техническими приемами пения или игры на инструменте. В вокальной музыке это мастерство достигается путем длительных упражнений на одной ноте, в ходе которых вырабатывается умение владеть дыханием, звуком и точной интонацией. Студенты — как вокалисты, так и инструменталисты — изучают затем нотную шкалу и палта (иначе аланкар). Палта — это короткие мелодические фигурации, исполняемые в секвенционном порядке в различных темпах в рамках определенного звукоряда и тала[2]. Вслед за этим приобретается навык пения саргам — пропевание различных фиксированных мелодических фраз с названием нот[3]. При этом в отдельных случаях в фиксированных мелодических построениях может варьироваться темп и ритмический рисунок, в других же последний может полностью отсутствовать. Ученик также изучает иные фиксированные композиции, называемые бандиш, которые включают в себя песни различных стилей, исполняемые на ничего не значащие слоги, инструментальные фрагменты (гат) или отдельные музыкаль-

---

ванием «рагини» индийские музыканты отмечают раги, отличающиеся, с их точки зрения, более мягким («женским») характером.

[1] Шива — третий бог в индуистском религиозном триумвирате, покровитель музыки, танца и драмы.

[2] Тал — система метроритма в индийской музыке.

[3] Саргам — равнозначно сольфеджированию.

ные фразы с разнообразным мелодическим развитием и в разных темпах (т а н).

Это элементарное обучение для талантливого и усердного ученика должно длиться не менее пяти лет, что совпадает с элементарным обучением любой западной музыкальной дисциплине. Все это требует от ученика ежедневных упражнений по крайней мере по восемь часов в день. В западной музыке, конечно, студент имеет очевидное преимущество. Оно заключается в том, что бóльшую часть своих знаний он может получить из книг, без непосредственного наблюдения со стороны учителя. Но в индийской музыке в течение первых пяти-шести лет ученик полностью полагается на руководство своего гуру. Это объясняется тем, что гуру обучает шишью всему индивидуально и непосредственно в соответствии с нашими древними устными традициями, ибо мы используем учебники или справочники крайне редко. Далее постепенно ученик учится импровизировать и работает в этом направлении до тех пор, пока не почувствует себя достаточно свободным и уверенным для исполнения раги. С этого момента целеустремленный музыкант должен развиваться, полностью полагаясь на собственные силы, на свою методику музыкальных занятий, свои чувства и вдохновение. По мере роста его мастерства он сперва овладевает в совершенстве техникой исполнительского искусства, а затем уже приобретает способность следовать за своим воображением, в каком бы направлении оно его ни повело. Его техника должна быть достаточно развита для того, чтобы позволять ему практически мгновенно воплощать в музыке те мысленные картины, которые возникают в его воображении. Это необыкновенно возбуждающее ощущение — уловить новую идею и непосредственно тут же ее выразить! Даже после того как ученик становится вполне профессиональным исполнителем и обретает свое собственное творческое лицо, он время от времени возвращается к своему гуру, чтобы удостовериться в правильности пути своего развития, а также чтобы позаимствовать новые идеи. Настоящий гуру никогда не останавливается в своем профессиональном и духовном росте и может оставаться постоянным источником вдохновения для своего любимого ученика.

Таким образом, я мог бы отметить, что, начиная с самых первых шагов, требуется по крайней мере около двадцати лет постоянной работы и тренировки для достижения зрелости и высокого исполнительского уровня в нашей классической музыке.

Когда кто-нибудь слушает музыку, чуждую его собственной, он обязан судить о ней без всякой предвзятости. При таком подходе может быть выявлено много общих моментов, в то же время сравнительная оценка не должна выливаться в негативное или напротив некритическое отношение к искусству в целом, где бы то ни было, на Востоке или Западе. С открытыми глазами и сердцем благодарный слушатель сможет познакомиться с целым новым миром музыки, новой концепцией звучания. Это расширяет горизонты искусства и человечества, да и самой жизни.

Возможно, будет более разумно с самого начала объяснить некоторые основные различия между классической музыкой Запада и Востока. На Западе музыкальная система базируется не только на сочетании мелодии и ритма, но также на высоко развитых элементах, которые обогащают музыку — гармонии (аккордовой вертикальной структуре любой предлагаемой композиции) и контрапункте (одновременном звучании двух или нескольких мелодий). Индийская музыка также основывается на мелодии и ритме, но не имеет системы, подобной гармонии и контрапункту. Более того, именно мелодия была развита и доведена до очень высокого уровня с бесконечным разнообразием и тонкостью деталей, которые абсолютно неизвестны в западной музыке.

Другим примечательным отличием между двумя музыкальными культурами является то, что западная композиция может базироваться на множестве настроений и соответствующих тональных оттенков, часто остро контрастирующих; индийская мелодия от начала до конца зиждется только на одном конкретном настроении или эмоции, которые развиваются, тщательно разрабатываются. В результате этого возникает эффект эмоционального насыщения, гипнотический и часто просто магический.

Глубоко укоренившиеся музыкальные традиции Индии предопределяют положение большинства основных нот и их взаимоотношения между собой и с другими менее значащими нотами. Таким образом, основополагающие элементы шкалы как бы «заданы». На их основе музыкант импровизирует и разрабатывает мелодию. В западной музыке большое внимание уделяется одновременному движению двух и более мелодий, построению и разрешению гармонических последовательностей. Мелодии часто выстраиваются внутри этого гармонического периода.

Для западного слушателя, незнакомого с индийской музыкой, в ней присутствует значительное количество внутренних особенностей, которые могут первоначально, что говорится, резать ухо и придавать музыке довольно странный характер. Прежде всего, индийская нотная система содержит в себе более мелкие интервалы, чем западная (в которой наименьшим интервалом между двумя нотами является полутон, и каждая октава состоит из этих двенадцати равноотстоящих полутонов, в так называемой темперированной системе). Индийская шкала, подобно западной диатонической гамме, содержит семь нот, и октава может быть также разделена на двенадцать полутонов. Однако когда индийская гамма становится основой для музыкального произведения, то чувствительное ухо может уловить, что октава разделена даже на более мелкие интервалы. Согласно индийской системе, имеется двадцать два интервала, которые могут быть исполнены и обозначены. Эти самые мелкие интервалы известны как *шрути* или микротоны. В старой и современной индийской музыке интервалы между двумя близлежащими ступенями, однако, всегда больше одной шрути. (Теоретически индийская октава содержит шестьдесят шесть еще более малых интервалов.) Использование микротонов в сочетании с другими нотами и украшениями, а также постоянное звучание фоновых нот создают характерную особенность индийской музыки.

Другим моментом, который западные слушатели могут найти также примечательным в нашей музыке, является то, что мы не пользуемся техникой модуляции, то есть изменением тоники внутри композиции. Таким образом, мы обычно не изменяем основной ноты, тоники (тона, на котором базируется любая гамма и от которого она образуется). Действительно, для индийского исполнителя не является необычным сохранение одной и той же тоники (или тональности) в течение всей жизни, что определяется диапазоном и типом его голоса или особенностями того инструмента, на котором он играет.

Музыка любой культуры — восточной или западной — основывается на соотношениях между звуками и базируется на определенных универсальных физических законах. Однако эти пропорции могут быть выражены во множестве различных сочетаний, которые создают контрастирующие музыкальные системы.

Говоря в общем плане, индийская музыка принадлежит к системе модальной музыки. Тип музыкальной шкалы определяется, исходя из характера взаимоотношений между

основной, неизменяемой нотой, тоникой и последующими нотами звукоряда. Это соотношение между тоникой и любой другой нотой звукоряда зависит от занимаемой ею ступени — второй, третьей, четвертой, пятой и т. д. Для того чтобы музыкант или слушатель могли понять или уловить эту взаимосвязь, в любой музыкальной композиции тоника должна быть слышимой постоянно. Именно поэтому тамбура (или танпура) — фоновый постоянно звучащий инструмент — так необходим в нашей классической музыке. Это делает для исполнителя и слушателя слышимыми и постоянно подчеркиваемыми тонику и следующую важную ноту — доминанту. Тоника, таким образом, определяет как бы каркас или основу любой нашей музыкальной композиции.

Вся индийская классическая музыка — рага сангит — базируется на вокальной музыке, потому что структурной основой нашей музыки является мелодия, которая занимает привилегированное положение в наших музыкальных традициях. Как уже отмечалось, индийская музыка опирается не на созвучия различных мелодий и аккордовых построений (т. е. вертикальное развитие), как это принято на Западе, а на горизонтальное развитие-развертывание одной мелодической линии. Каждый музыкант-инструменталист должен получить обязательную вокальную подготовку, усвоив большое количество зафиксированных песенных композиций. Это дает ему возможность проникнуть в существо раги, делает его более восприимчивым к различным музыкальным нюансам. Музыка для духовых и смычковых инструментов ближе всего ассоциируется с нашей вокальной музыкой, поскольку эти инструменты способны передавать гибкость и выразительность человеческого голоса. Исполнители на щипково-струнных инструментах сначала также стремились следовать вокальной практике, однако физические свойства и техника игры на этих инструментах позволили им постепенно выявить и определить самостоятельное лицо каждого инструмента и характерный стиль исполнения. В особенности это относится к ситару[1] и сароду,[2] которые отличаются способностью к воспроизведению исключительно сложных зву-

---

[1] Ситар — струнный щипковый инструмент, имеющий, как правило, семь основных и несколько резонирующих струн. Состоит из вытянутого грифа, на концах которого с обратной стороны прикреплены два резонатора округлой формы (обычно сделанные из тыквы).

[2] Сарод — струнный инструмент. Верхняя поверхность его грифа металлическая и не имеет ладовых порожков. Резонатор сделан из дерева и покрыт пленкой из кожи.

ковых комплексов. Но даже и на этих инструментах исполнители продолжают пытаться подражать человеческому голосу в первом ритмически свободном медленном разделе композиции раги, называемом алап[1], который представляет собой экспозицию опорных тонов будущей раги. Вторая часть этого же раздела — джор[2], для которой характерна более определенная ритмика, хотя и лишенная метрической периодичности, также опирается на вокальную природу музыкальных интонаций, напоминая песенные образцы.

ВЕДИЧЕСКИЕ ИСТОКИ

История музыки нашей страны уходит в глубь веков по крайней мере к 2000 г. до н. э. В последних раскопках археологи установили, что в долине Инда люди очень ранней цивилизации, возможно даже еще доарийской, владели искусством игры на флейтах, примитивных барабанах и струнных инструментах, известных под общим наименованием вины, которые напоминали собой лютни. Из обширных литературных источников нам известно, что арийцы, проживавшие в Индии до первого тысячелетия н. э., пели чанты, которые исполнялись во время религиозных церемоний и включали несколько различных тонов. Соприкосновения между историей и легендами может быть найдено в ведах[3] в древних санскритских строфах наших религиозных писаний. В ведической литературе содержится немало упоминаний о различных типах струнных инструментов или барабанов, танцах и определенных песнях, а также ведической музыке как таковой. Чанты вед или саманы были положены на мелодии, в особенности те, что входили в Сама Веды и были в целом известны как самганы, которые, как предполагается, и являются истоками всей нашей классической музыки.

Музыка этих гимнов характеризовалась нисходящим движением нот, число которых колебалось от двух-трех

---

[1] Автор имеет в виду первый раздел любой крупной вокальной или инструментальной формы, так как ладово-интонационная основа раги не предполагает определенной композиционной структуры. Алап не имеет также какой-либо определенной метроритмической схемы, состоит из трех частей — алапа, джора и джалы, которые отличаются друг от друга темповыми характеристиками.

[2] Джор — вторая часть алапа. Она имеет определенный ритмический рисунок, не закрепленный, однако, строгими метрическими рамками.

[3] Веды — древние трактаты индуизма. Существует четыре книги вед: Риг Веда, Сама Веда, Аюр Веда, Атарва Веда.

до семи. В ранней ведической музыке эти гимны исполнялись в псалмовой манере на одной ноте, но вскоре развились в чанты с мелодикой, строившейся на двух нотах, — удатта, «восходящая» или более высокая нота, и анудатта, «невосходящая» или более низкая. Это пение стало более насыщенным с добавлением к удатта и анудатта другого тона — сварита — или «звучащего» тона. Отмеченные три ноты образовали своего рода ячейки, из которых и развилась гамма полной октавы. Когда к ним добавилась четвертая нота, то был сформирован индийский тетрахорд. рассматривавшийся как понижающееся движение нот. В «Рикпратисакья» — музыкальной сокровищнице IV в. до н. э. — даны названия всех этих нот. Ведические гимны позже стали исполняться на пять, шесть и семь различных нот. В результате индийцы стали обладателями полной октавы, состоящей из семи нот или свар, задолго до формирования основ западной классической музыки. Эта последовательность из семи ступеней (I, II, III, IV, V, VI, VII, I) общеизвестна у нас как саптака или гирлянда из семи элементов.

В различные эры нашей музыкальной истории разные ноты использовались в качестве опорной точки гаммы. Однако, начиная со средних веков, система была упрощена путем установления ноты *Са* как единой тоники для всех гамм. *Са* сама по себе не имеет фиксированной высоты по сравнению, например, со средним *С* (*до* первой октавы. — *Ред.*) в западной системе. Она соотносится более точно с тем, что западные музыканты называют движущимся *до*[1]. Так, когда западный музыкант сольфеджирует гаммы в любой тональности: C-dur, Es-dur, G-dur, a-moll и т. д., он всегда пропевает: *до — ре — ми — фа — соль — ля — си — до*. Также и индиец, пропевая гамму, будет употреблять силлабы: *са — ри — га — ма — па — дха — ни* и *са* — сокращенные названия нот, принятые в Индии. Эти семь тонов саптаки, используемые сейчас в качестве основной гаммы, и их полные названия в восходящем порядке, начиная с тоники, выглядят следующим образом: *схадья, ришава, гандхара, мадхиама, панчама, дхавиата и нишада.* В одном из наших древних научных трактатов тоника преподносится как душа, *ри* — как голова, *га* — как руки, *ма* — как грудь, *па* — как горло, *дха* — как бедра и *ни* — как ноги. Несколько древних музыкальных теоретиков

---

[1] В данном случае автор, очевидно, имеет в виду существующий в европейской практике сольфеджирования прием пропевания до-мажорной гаммы от любого звука.

утверждают, что интервалы между нотами натуральной октавы определялись звуками, издаваемыми отдельными животными. Крик павлина, говорят некоторые, подобен *схадья* в октавном взлете от одной тоники до следующей. *Ришава,* вторая нота гаммы, согласно утверждениям других, — звук некой птицы. *Гандхара* происходит от звука, издаваемого козлом или овцой; цапля или журавль кричат наподобие четвертой ноты — *мадхиамы.* Пение известной лесной птицы кукушки или кокила дает рождение *панчаме* — пятой ноте; шестая происходит от фыркающего звука лошади или, как считают некоторые, от звука, издаваемого лягушкой. Слон, как нам говорят, издает звук подобный *нишаде.* Все эти интересные описания о происхождении музыкальных интервалов были придуманы древними учеными, которые определили, что крики многих животных состоят из двух звуков. Если более низкую ноту, воспроизводимую животным, рассматривать как *са,* то тогда различные интервалы могут быть определены в соответствии со звуками разных животных. Трудно сказать, насколько данная теория совершенна и научно обоснована, но нет сомнения в ее образности и поэтому до известной степени праве на существование.

Та из индийских гамм считается основной, неизменяемой и натуральной (шуддха), которая составлена из «чистых» нот. Все остальные возможные тонообразования, используемые в других гаммах, носят название викритс или вариаций, отмеченных выше первичных нот. Нота может быть изменена путем ее понижения или повышения в различной степени. В современной системе музыки Хиндустани Северной Индии базовой гаммой является билавал, которая перекликается с мажорной гаммой на Западе. В то же время в системе Карнатик Южной Индии первая ведущая гамма напоминает западное минорное построение. Различие между этими гаммами может быть связано с тем, что они были образованы от различных грама (древних гамм), которые имеют разные интервалы между входящими в них семью ступенями.

Грама, которых было три (Схадья грама, Гандхара грама и Мадхиама грама), составляли основу древней музыки. Фактически они являлись фундаментальными гаммами, в которых в качестве главных нот были представлены *са, га* и *ма,* хотя и не всегда в виде тонических звуков. Гандхара грама, базировавшаяся на *га,* говорят, использовалась божественными существами и обладала некоторыми магическими свойствами. Почему все это вышло из употребления еще в древние времена, не имеет доста-

точно обоснованного объяснения в тех текстах, которыми мы располагаем сегодня. По мнению некоторых теоретиков, по причинам чисто техническим и сложным для объяснения, Мадхиама грама, как представляется, стала ненужной, поскольку ее функции могла легко выполнять Схадья грама. В настоящее время все гаммообразования действительно могут рассматриваться как модификации или вариации Схадья грама. Многие трудные проблемы, которые грама ставят перед современными музыковедами, в большинстве своем так и остаются нерешенными, а потому у наших теоретиков существует о них значительное число резко противоположных мнений.

В течение средневекового периода развития нашей музыки — в очень общем плане, приблизительно с VI века до н. э. до V и VII веков н. э. — ведущей музыкальной основой была джати, которая выполняла ту же функцию, что свойственна сейчас раге. Это значит, что джати представляла собой тип базовой мелодии, на основе которой создавались музыкальные композиции, и являлась универсальным видом прараги, из которого позднее и развилась собственно рага. Много людей сходятся во мнении о том, что джати были очень похожи на модальные структуры, до сих пор имеющие место в Восточной Европе, на Среднем Востоке и других дальневосточных странах.

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ РАГИ

Многие из концепций, стоящих за нашими музыкальными терминами, трудно объяснить западному слушателю, и в связи с этим одно из наиболее многозначных понятий нашей современной музыки также достаточно сложно для толкования и понимания. Это — рага, сердце нашей музыки.

На санскрите существует выражение: «Ранджайати ити рага» [1], что означает: «рага — это то, что окрашивает разум». Так же как чистый холст может быть покрыт красками и изображениями, так и чувствительный человеческий разум может быть «окрашен» или подвергнут воздействию звучания раги, приносящему покой и удовлетворение. Великолепие раги приводит слушателя к безмятежному, мирному состоянию души и приносит радость. Другими словами, рага должна обязательно оказывать на

---

[1] Автор приводит фразу в английском правописании: «Ranjayati iti Ragah» — which means «That which colors the minds is a raga».

слушателя ощутимое воздействие. Каждая нота в нашей музыкальной системе является не просто музыкальным тоном, но одновременно содержит и несет в себе определенную экспрессию или эмоцию. Общая выразительность нот и темы раги создает интенсивную и очень сильную музыкальную сферу. Из-за этой природы нот, рассматриваемых одновременно как в качестве музыкальных звуков, так и выразителей определенных идей, никогда нельзя сказать, что музыкант «выдумывает» рагу. Скорее он открывает рагу, подобно тому, как биолог «открывает» новые виды или исследователь — новый континент. Число возможных раг почти неограничено. Теоретики определили, что каждая из семидесяти двух имеющихся в индийской музыке опорных гамм со всеми их разновидностями может дать рождение сотням различных построений или комбинаций. Это позволяет получить тысячи возможных вариантов в рамках отмеченных семидесяти двух гамм. Вместе с тем, если учесть другие типы сочетаний, такие, например, как образования из комбинаций нот двух гамм и т. д., число возможных раг становится безграничным. Однако на практике в употреблении находится только несколько сотен.

Первое упоминание о раге в нашей литературе, как это известно нам сегодня, появилось в книге «Брихаддеши», написанной Матанга где-то между V и VII веками н. э., в начале периода, своего рода, возрождения в индийской музыке. Слово «рага», однако, встречается в более ранних работах в сочетании с другими музыкальными понятиями. В двух великих эпосах дохристианской эпохи — «Рамаяне» и «Махабхарате» — есть упоминание о рагах, кроме этого некий Нарада, написавший работу под названием Шикша (обычно употребляемую как Нарадишикша) около I в. н. э., также использовал слово «рага» в комбинированных музыкальных терминах, таком, например, как грамарага. Позднее мы можем прочитать о джатирагах, которые теперь рассматриваются как прямые прародители марга или классической музыки, и деши, что первоначально означало региональная музыка, хотя некоторые склонны считать этот термин обозначением неклассической музыки. (Понятие неклассическая музыка включает в себя народные песни, легкие популярные песни, театральную музыку и в этом плане имеет почти то же значение, что и на Западе.)

Для западного читателя, который не знаком со сложностями нашей музыки, вероятно, будет лучше перед тем, как переходить к деталям, сначала объяснить, чем рага не

является. Рагу не следует путать с обычным звукорядом или ладом, тональностью или мелодией[1], хотя она и имеет некоторые черты сходства с каждым из этих понятий. Рага — это мелодический остов, или установленный традицией, или рожденный в душе мастера-музыканта. Теоретически всякая рага может быть исполнена в любом вокальном стиле или сыграна на любом духовом или струнном инструменте, щипковом или смычковом. Только барабану не дана возможность представлять рагу как таковую; он используется в качестве аккомпанирующего инструмента в различных частях раги[2], во время ее вокального или инструментального исполнения.

Если музыкант играет на струнном инструменте, то последний должен быть настроен в соответствии с интервалами звукоряда, свойственными данной раге. Это достигается путем перемещения ладовых порожков (на ситаре, например, специально сделанных передвижными) для настройки нужных нот и их соотношений по высоте. Существует определенное соотношение между звукорядом, на котором базируется рага, и настройкой инструмента, особенно вибрирующих (sympathetic), резонирующих струн, которые также должны быть настроены в соответствии со звукорядом раги.

Каждой раге свойствен определенный звукоряд. Это означает, что только те ноты, которые входят в данный звукоряд, могут быть использованы в предлагаемой раге. Каждая рага образуется на основе одного из звукорядов, которые также известны как исходные звукоряды. На практике мы имеем две разные системы звукорядов в Индии, но они зиждятся на тех же самых традициях и теории. На Юге, где превалирует система Карнатик, существует 72 первичных звукоряда, известных как мелы или мелакарты («повелители мелодии»), которые образуются вариациями из семи основных нот или свар. Эта система получила окончательное оформление в написанной Пандитом Венкатамакхи работе «Чатуранди Пракашика». Согласно нынешней системе Хиндустани, характерной для Севера Индии, существует 10 первичных звукорядов или тхат (типов или групп). В отличие от Юга, который продолжает сохранять музыкальные традиции в неприкосновенности, Север не имеет единой системы классификации

---

[1] Англ. текст (авт.): «The raga should not be mistaken for a scale or a mode or a key or melody...»

[2] Здесь имеются в виду части композиций, основанных на той или иной раге.

звукорядов или первичных раг. Фактически каждый известный теоретик предлагал свою концепцию! На рубеже этого столетия очередная попытка перестроить систему была предпринята известным музыковедом В. Н. Бхаткханде. Он предложил систему, состоящую из 10 тхат или первичных звукорядов, и данная система получила широкое признание. Что касается меня, то я, как, впрочем, и значительное число других музыкантов, не считаю, что эти десять звукорядов адекватно отражают огромное многообразие раг, поскольку существует немало раг, включающих в себя ноты, не содержащиеся в этих десяти тхатах. Мы, таким образом, полагаем более разумным и научным следовать старой системе Юга — мелокарта, потому что она способна отразить практически любые раги независимо от того, насколько необычны их восходящие или нисходящие структуры.

Звукоряд теоретически делится на две группы из четырех нот: верхний и нижний тетрахорды. Нижняя группа (*са-ри-га-ма*) известна под названием пурванга или «первый сектор» («first limb»), верхняя (*па-дха-ни* и следующая, более высокая *са*) называется уттаранга или «верхний сектор» («higher limb). Данное деление для нот этих двух тетрахордов, обычно тесно связанных друг с другом, ни в коем случае не является произвольным. Рага обычно зиждется преимущественно на одном или другом тетрахорде, и это частично отражается на ее экспрессии и настроении.

Каждая рага имеет четкую восходящую и нисходящую структуру, подобно тому как западная гамма проигрывается, начиная с нижней тоники по всей октаве к верхней тонике и затем обратно. Восходящий порядок носит наименование арохана, нисходящий — аварохана.

Краткое изложение основных характерных оборотов и особенностей раги, которые помогают определить ее и отличить от всех других раг, называется пакад, иногда сваруп.

Чалан, что в буквальном смысле означает «движение», является более разработанным понятием по сравнению с пакад, арохана и аварохана. В наиболее простой и краткой форме в нем содержатся указания на ту или иную длительность отдельных нот, их орнаментальные украшения и т. д.

Каждый звукоряд, независимо от того тхат это или мела, состоит из семи нот (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и верхняя 1, затем в нисходящем порядке 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1), но не всякая рага образуется из семи нот. Раги могут быть разде-

лены на три джати или класса (не путайте эти джати с дораговыми мелодическими образованиями, которые также назывались джати): сампурна или гептатоника, где используется полная шкала из семи нот; шадава, в которой применяется группа из шести нот, и аудава, являющаяся пентатоникой. Раги могут быть далее разделены на шесть различных «смешанных» категорий, выделенных из трех видов джати. Например, какая-то рага может выглядеть как сампурна в восходящем движении и как аудава в нисходящем, или соответственно как шадава и сампурна. Некоторые мелодии могут быть образованы менее чем из пяти нот, но их не следует классифицировать как раги. Однако имеется несколько исключений, например, рага Малашри состоит всего из трех нот, а в раге Бхавани используются только четыре. При установленном количестве нот в восходящем и нисходящем движении отдельные из них могут повышаться или понижаться. Не является необычным, например, наличие двух или трех нот, пониженных в нисходящем движении, но остающихся натуральными в восходящем или наоборот.

Кроме *са* или тоники, которая является «опорной базой» («home base»), каждая рага имеет одну господствующую ноту, известную как вади («звонкая»). Это наиболее используемая в раге нота и наиболее сильно подчеркиваемая; в наших традиционных писаниях она называется «Королем нот». Экспрессия или характер вади — один из наиболее важных элементов при создании эмоционального настроения всей раги.

Мы уже отмечали, что два тетрахорда звукоряда взаимодействуют и перекликаются друг с другом. Исходя из этого, соотносящаяся с вади нота, которая является второй по важности в раге, известна как самвади, и она приходится на другой тетрахорд. Самвади обычно располагается на 4-ой или 5-ой ступени от вади, усиливая ее выразительность. Другие ноты раги — кроме вади и самвади — называются анувади или незвонкие. Все другие ноты, выходящие за пределы предложенного звукоряда, носят название вивади («инородные» или диссонирующие ноты), и их не следует применять в рагах, к которым они не принадлежат. Очень редко, тем не менее, вивади используются в раге для получения специального диссонирующего эффекта.

Рага — это эстетическая проекция внутреннего мира артиста, это отражение его наиболее глубоких чувств и ощущений, выраженных в звуках и мелодиях. Ноты раги

сами по себе не имеют значения или силы. Музыкант обязан вдохнуть жизнь в каждую рагу по мере того, как он ее раскрывает и разрабатывает. Существом раги, не поддающимся описанию, но воплощаемым исполнителем, является п р а н а — жизнь. Под руководством гуру и в меру своего таланта и одаренности музыкант постигает то, как заставить простые ноты вибрировать, пульсировать и оживать.

Основным приемом, который создает текстуру раги, делающим ноты как бы сами по себе оживающими, является система орнаментики и украшений. Г а м а к а, или орнаментальные ноты — множество разных вариантов звучания, украшения и опевания нот, — создают неуловимые звуковые оттенки, тонкие нюансы и колебания вокруг ноты, которые трогают и вдохновляют слушателя. В нашей музыке переход от одного тона к другому никогда не осуществляется прямолинейно, как в большинстве случаев на Западе; для смягчения и плавности движения обязательно добавляется тонкая орнаментация типа глиссандо. К украшениям мелодии прибегают отнюдь не произвольно, скорее создается впечатление, что они рождаются из самой мелодии. Эти украшения являются столь же существенными в нашей музыке, как гармония и контрапункт в западной. Вследствие того, что в индийском искусстве нет прямых линий или резких контрастов (в противоположность, например, классическому искусству Греции), индийской музыке свойственны мягкие изгибы мелодии, управляемые орнаментикой, едва уловимым мерцанием, затейливым расцвечиванием деталей. Существует безграничное множество этих тщательно разработанных мелизмов, таких, как к а м п и т а (дрожание), а х а т а (звучание более одной ноты на один удар) и т и р и п а (подчеркивание одной ноты в фразе), которые теоретики оценивают и классифицируют по-разному. Действительный звук — вокальный или инструментальный — каждой орнаментированной ноты трудно описать, но эффект, производимый на слушателя, представляется весьма значительным. А н д о л а или а н д о л и т а (эффект «качающегося» звука) появляется тогда, когда осуществляется слабое колебание между микротонами. М и н д — это короткое скольжение от одной свары к другой, почти как тонкое глиссандо. Серии другого типа гамака напоминают всхлипывание (a sobbing trill), которое очень часто слышится в нашей музыке. В еще одном варианте определенная восходящая последовательность тонов создает звук, подобный смеху.

В раге, действительно «окрашивающей разум» слушателя, отмеченный эффект может быть достигнут не только через ноты и орнаментику, но также и в результате передачи специфической эмоциональной характеристики или настроения каждой раги. Любое тончайшее состояние человека и природы, каждая человеческая эмоция могут быть выражены в нашей музыке посредством богатой мелодики.

Это происходит от того, что каждая рага соотносится с определенным чувством или настроением, а также связана с конкретным временем дня или сезоном года. Цикл смены дня и ночи, так же как цикл смены сезонов года, аналогичен циклу самой жизни. Каждый отрезок дня — время перед восходом солнца, полдень, сумерки, ранний вечер, поздняя ночь — соотносится в нашей музыке с вполне определенным настроением. Объяснение причастности конкретного времени к той или иной раге может быть найдено или в природе составляющих ее нот, или в исторических сказаниях по поводу раги, или, как утверждают некоторые, в существующем в индуизме разделении дня на счастливые или менее счастливые часы. Считается, что, например, раги, имеющие комал ри (пониженная вторая) и комал дха (пониженная шестая), принадлежат к группе сандхипракаша — часам восхода и захода солнца. Это некоторые из раг, принадлежащие к бхайрава и пурви тхат. Раги с *ри, га* и *дха* шуддха (натуральной) считаются рагами раннего утра или вечера и исполняются во время, предписанное рагам из группы сандхипракаша; некоторые раги из вилавал, кальян и кхамадж тхат также попадают в эту категорию. Раги, где используются комал га и комал ни, обычно представляют позднее утро или позднюю ночь. С этими периодами времени связаны раги джаунпури и малкаунс. Другие чисто технические музыкальные факторы, слишком сложные для рассмотрения в данной работе, определяют, должна ли рага исполняться в первой или более поздней половине дня.

Теоретически рага, которая выражает ощущение раннего вечера, для достижения соответствующего воздействия должна исполняться только в сумерки. На юге Индии данная традиция исполнения раги в соответствующее для нее время в последние пятьдесят лет постепенно вышла из употребления. Это звучит несколько странно, поскольку часто можно услышать, что система Карнатик, принятая на юге, является более ортодоксальной и традиционной и

что она более скрупулезно соблюдает прошлые рекомендации, чем система Хиндустани на севере. Однако вполне понятно, почему музыканты, представляющие систему Карнатик, изменили свой подход к теории соответствия каждой раги определенному времени дня и ночи. По существу, они заслуживают похвалы за их понимание того, насколько современный концертный зал ограничил бы их исполнительские возможности. На юге Индии концерты обычно, хотя и не всегда, проводятся в период между сумерками и полуночью. Когда эти музыканты смело порывают с «теорией времени», они «спасают» сотни прекрасных ранних и более поздних утренних, полуденных и ночных раг, которые в другом случае были бы полностью потеряны для слушателей. Сейчас в затемненном, с вентиляцией и охлаждением воздуха концертном зале тонкий артист может воссоздать рагу любого сезона года и времени дня, а восприимчивый слушатель будет ощущать полный эффект и реагировать на красоту музыки. На севере Индии приверженность к «теории времени» также, как представляется, начинает ослабевать, и, хотя для этого может потребоваться еще несколько лет, музыканты, представляющие систему Хиндустани, так или иначе должны будут последовать примеру артистов Юга.

Я стараюсь следовать «теории времени» настолько, насколько это мне удается, и мое личное мнение таково, что данной теории следует придерживаться, когда это возможно, как, скажем, в Северной Индии, когда представление может быть дано в любое время дня, например, продолжаться с поздней ночи до раннего утра; или когда концерты проводятся за пределами помещений или в таких местах, где свет и атмосфера открытого воздуха могут быть ощутимы — в залах, к примеру, с длинными галереями окон или верхним освещением, которые часто встречаются в музеях и школах. В этих случаях можно осмотреться и соотнести рагу с нужным временем дня и ночи, с восходом или заходом солнца, грозой, дождем или облачностью. Но какую разницу в этом смысле можно обнаружить, находясь внутри таких концертных аудиторий, как Королевский фестивальный зал в Лондоне, или Филармонический зал в Нью-Йорке, или зал Санмукхананда в Бомбее? Они выглядят и воспринимаются одинаково в любой час дня и ночи. Много ли также значит приверженность к «теории времени» в странах, где люди не ассоциируют различное время и сезоны года со специфическими рагами, как это делают индийцы? В самом деле, я встречал людей в разных странах, которые пони-

мали и получали удовольствие от слушания утренних и дневных раг также, как и вечерних и ночных в любое другое время, это же справедливо и по отношению к прослушиванию музыкальных записей дома.

Моя точка зрения может вызвать определенную критику, но моим судьям следует еще раз обратить внимание на систему Карнатик, которая, как им представляется, более ортодоксальна и традиционна, но, тем не менее, ослабила свои требования к соблюдению «теории времени» на протяжении прошедших двух поколений.

Имеется группа раг времен года, которые выражают главным образом весну или сезон дождей. Люди Запада часто бывают удивлены тем, что существуют раги для сезона дождей, поскольку для них дождь является чем-то раздражающим и отнюдь не романтичным. В Индии сезон дождей или муссонов после обжигающих месяцев лета, когда все вокруг выглядит засохшим и увядшим, всегда ожидается с особым нетерпением. Затем собираются черные тучи, и начинает дуть прохладный бриз, падают первые капли дождя, и все охлаждается. Возникает аромат влажной земли, поют сверчки и квакают лягушки. Поэты написали прекрасные песни в прославление этого сезона, описывающие состояние природы в это время и первые дожди. Довольно любопытно, что в это время девушки наиболее сильно чувствуют разлуку со своими возлюбленными и настроены наиболее романтично. Множество чудесных раг передают это чувство ожидания.

Во всех наших эпических поэмах, пьесах и рассказах разного типа мы находим указания на то, что сезон весны вызывает необыкновенное вдохновение. Весенний фестиваль, известный как «Васанта утсав», всегда ассоциировался с зеленью, цветами, птицами — особенно кукушками, которых мы называем кокила, — танцами, музыкой, весельем и проявлениями любви. После безжизненных дней зимы в природе происходят прекрасные изменения, все перерождается, и возникает новая жизнь, которая необыкновенно вдохновляюще действует на артистов и влюбленных. Этот сезон также всегда ассоциируется с именем Кришны[1] и фестивалем Холи[2]. Известны тысячи песен и картин, кото-

---

[1] Кришна — один из богов индуизма, восьмое превращение Вишну. Согласно легендам, он часто играл с пастухами и гопи (пастушками) в местечке Вриндаван. Их любовь к нему символизирует стремление человеческой души к единению с божеством.

[2] Холи — традиционный весенний фестиваль, в котором центральная роль принадлежит богу Кришне. Фестиваль известен своей веселой атмосферой, а также обычаем, по которому девушки и юноши

рые показывают бога Кришну, как юношу, радостно отдающегося празднику вместе с гопи в Вриндаване, поющего и танцующего раса лила и по ходу фестиваля осыпающего всех разноцветной пудрой, а также разбрызгивающего потоки красной, голубой или розовой воды из маленьких баллончиков.

ДЕВЯТЬ ЭМОЦИЙ

Каждая рага должна иметь только ей присущее психологическое настроение, определяющее ее темп или характер движения. Много глубоких, серьезных раг, таких, как Дарбари Канада или Асавари, должны пропеваться или исполняться в медленном темпе. Другие, типа Адана или Джаунпури, которые выражают более легкое настроение, лучше всего передаются в среднем или средне-быстром темпе. Это соотношение между темпом и преобладающей экспрессией в музыке также существует и на Западе и вполне понятно даже не музыканту. Радостная рага, полная веселья, менее удачно могла бы быть выражена в слишком медленном темпе, чем в игривом скерцо.

Исполнительские искусства в Индии — музыка, танец, драма и даже поэзия (в меньшей степени живопись и скульптура) — все базируются на концепции нава раса или «девяти эмоций». В литературе раса означает «сок» («juice») или «экстракт» («extract»), но здесь мы употребляем это слово в значении «эмоция» или «настроение». Предполагается, что каждое художественное произведение должно находиться под доминирующим влиянием одного из этих девяти настроений, хотя в нем могут выражаться и другие эмоции, но в менее определенном виде. Чем больше ноты раги соответствуют настроению одной-единственной идеи или эмоции, тем более захватывающим является ее воздействие. В этом заключается очарование нашей музыки — ее гипнотическое, крайне интенсивное подчеркивание единственного настроения. В настоящее время достигнуто общее согласие на тот счет, что существует девять таких принципиальных эмоциональных состояний, хотя некоторые теоретики насчитывают их только восемь или, напротив, десять.

В общепринятом порядке отмеченных настроений первым является шрингара — романтическое и эротическое состояние, наполненное ожиданием отсутствующего

обсыпают друг друга и прохожих цветной пудрой или обрызгивают подкрашенной водой.

возлюбленного. Оно содержит оба — физический и эмоциональный — аспекта влюбленности и иногда употребляется в значении ади (оригинальная) раса, потому что представляет собой универсальную созидательную силу (universal creative force).

Хасиа — вторая раса — комическая, юмористическая и вызывающая улыбку. Она может быть выражена через синкопированные ритмические пассажи или своего рода переклички (обмен музыкальными репликами. — *Прим. пер.*) между певцом и аккомпаниатором или ситаристом и таблистом [1], вызывающими озорное настроение или смех.

Третья раса — каруна — патетическая, надрывная, печальная, выражающая состояние исключительного одиночества и стремление к воссоединению или с богом, или с возлюбленным. (Исповедующие индуизм возвышают земную любовь до уровня божественной, поэтому возлюбленным может быть как обыкновенный мужчина, так и бог, например, Кришна или Шива.)

Раудра — выражает ярость или гневное возбуждение. Эта раса часто используется в драме, но в музыке ею можно передать только ярость природы во время грозы. Это может быть показано через ряд быстрых, «дрожащих» орнаментаций, производящих короткий вибрирующий эффект в низких тонах.

Вира — выражает героизм, смелость, величие, славу, великолепие и различные виды взволнованности. Если в ее передаче потерять меру, то она может перейти в раудру.

Бхайанака — шестая раса — выражает испуг или страх. В музыке ее очень сложно отразить с помощью одного инструмента (хотя симфонический оркестр смог бы сделать это достаточно легко), если только нет песенного текста для внесения в нее соответствующего смыслового значения.

Вибхатса — отвращение или неприязнь — также трудно передать средствами музыки. Эта раса и бхайанака больше используются в драме, чем в музыке.

Восьмая раса — адбхута — отражает удивление и изумление, восторг и даже некоторое смятение, вызываемое неожиданным новым впечатлением. Она может быть выражена предельной быстротой или некоторыми техническими приемами, которые в определенных видах пения или игры способствуют возникновению чувства удивления.

Последняя раса — шанта раса — выражает мир, покой и расслабление.

---

[1] Исполнитель на ударном инструменте табла.

Некоторые люди отмечают еще десятую раса — бхакти, которая трактуется как передающая духовную преданность и почти религиозное ощущение; но практически эта раса является комбинацией шанта, каруна и адбхута раса.

В танце и драме раса выражаются глазами, мимикой, движением рук и тела, а также словами, произносимыми актерами. Певец имеет преимущество в передаче раса через текст исполняемой песни; однако инструменталист должен донести раса до сознания слушателей исключительно одной только музыкой. Таким образом, воздействие музыки является более эмоциональным, чем интеллектуальным, и слушатель подготавливается к тому, чтобы почувствовать значение и смысл раги.

Некоторые раса, тем не менее, более легко передаются одними артистическими средствами, нежели другими. Что касается, например, музыки, то бхайанака (испуг, страх) и вибхатса (неприязнь) являются для нее менее всего подходящими. Они, естественно, более удобны для воплощения на сцене, где соответствующие мимика, жесты и интонации голоса по ходу действия или истории могут передать предполагаемые чувства. Из семи оставшихся раса три, чьи мягкие и утонченные черты особенно хорошо подходят к нашей музыке в силу их одухотворенности, — это шанта, каруна и шрингара.

Такие раса, как вира, каруна, шанта и адбхута, в основном связаны со старым вокальным стилем[1] — дхрупад или дхрувапада. Этот стиль является благородным, величественным, строгим и духовным по своей природе и требует меньшей орнаментики, чем более современные стили. Песни дхрупада — торжественные и религиозные — обычно исполняются в медленном темпе. Поскольку композиция в дхрупаде развивается неторопливо, а разработка темы проходит в очень обстоятельной манере, то музыканты, следовавшие традициям дхрупада несколько столетий назад, стремились сохранять только одну раса в раге, поддерживая одно-единственное настроение от начала до конца. Вокальный стиль, развившийся после дхрупада и называемый кхеал, обладает большей свободой и полон тончайших мелизмов и романтических экспрессий. В этом вокальном стиле артист в основном демонстрирует свою

[1] Здесь автор вновь употребляет термин «стиль» в значении жанра. Кроме дхрупада к вокальным жанрам индийской музыки (упоминаемым в данной работе) относятся кхеал, тхумри и другие, которые автор также называет стилями.

фантазию, техническую виртуозность и быстрый темп (speed). Иногда текст песни может превращаться лишь в своеобразное средство выражения мелодии и теряет свое смысловое значение. Одновременно мы находим, что певец кхеала может использовать в композиции несколько отмеченных выше раса и, кроме того, может исполнять все раги в одной и той же манере, используя их для показа своей виртуозности. Наиболее часто употребляемые при исполнении кхеала раса — это каруна, шрингара и адбхута. Вокальный стиль, который появился сравнительно недавно и известен как тхумри, характерен применением исключительно чувственных и романтичных раса — шрингара и каруна. Поскольку в этом стиле допускается использование, в рамках одной композиции, разных раг, он также может служить отражению различных настроений.

Сегодня обычный характер исполнения раги высоко профессиональным, традиционным музыкантом предусматривает ее начало в очень спокойной, медленной манере, обычно утверждающей *са* или тонику. После этого музыкант по мере постепенного раскрытия раги переходит к вистар — расширению или тщательной разработке раги с применением длительно-протяженных фраз, выражая в основном раса шанта и каруна. По мере нарастания темпа музыкант может использовать и другие раса, при этом нарастающий душевный подъем приводит к большему эмоциональному возбуждению при введении раса вира или адбхута. В старых книгах о музыке мы читаем, что каждая рага должна отражать одну специфическую раса в зависимости от «индивидуальности» звукоряда раги. В настоящее время, однако, исполнители классической музыки не всегда следуют древним трактатам. На практике мы предпочитаем следовать наставлениям наших гуру. Вот почему я считаю более правильным говорить о том, что каждая рага имеет свою принципиальную раса, поскольку могут существовать другие близкие раса, ассоциирующиеся с той же самой рагой. Например, исполняя рагу Малкаунс, основной раса которой является вира, я мог бы начать с выражения в алапе шанта или каруна раса и развить их в виру и адбхуту или даже раудру во время исполнения джора или джала.

Точно так же, я часто слышал, как другие музыканты или теоретики пытаются утвердить некоторые надуманные идеи о существующих естественных эмоциональных качествах нот. Некоторые считают, что комол *га* (пониженная III) олицетворяет раса каруна или печаль и выра-

жает пафос. Или, что шуддха *ни* (натуральная VII) — беспокойная, импульсивная, тяготеющая и стремящаяся двигаться к следующей более высокой ноте *са* (естественное разрешение VII ступени в тонику). Или, что *ма* (IV) — обстоятельная и героическая, сильная и определенная. Некоторые говорят, что следующая по значению после тоники нота *па* (V) — наиболее мирная и спокойная. С другой стороны, концертирующий артист может создавать настроения, которые он сам выбирает, в зависимости от его собственной индивидуальности, его подготовки, избранного им стиля (дхрупад, кхеал и т. д.), гхараны (школы или традиции), к которой он принадлежит, и его владения рагой в принципе. Музыканты, которым повезло в получении надлежащего талим (эквивалент на урду санскритского шикша или подготовка) в признанной музыкальной традиции (гхарана), наследуют от своих гуру понимание основных настроений, соответствующих определенным ведущим рагам. Некоторые наши раги так стары и имеют такие ясные связанные с ними идеи, что только одна возможная раса может быть использована по ассоциации с ними. Рага Лалит, например, является религиозной рагой, исполняемой ранним утром, а рага Бхайрав связана с аскетическим Шивой. Рага Саранг обладает освежающим эффектом в жаркое послеполуденное время. Есть и другие базовые раги, изучаемые музыкантами очень обстоятельно, каковыми являются: Васанта (отражает весну в период полного цветения), Марва (выражает отрешенность), Шри (также выражает отрешенность), Малкар (передает грозу, дождь и ветер), Малкаунс (выражает достоинство и героизм).

Воображаемые образы отдельных раг так прочно установились, что были воплощены в рисунках и миниатюрах, дошедших до нас через много столетий. Некоторые наиболее известные из них были созданы в период между XVII и XIX веками в Раджастане и Кангре.

Нет конца прекрасным историям, описывающим, как музыканты-отшельники и великие музыканты прошлого, такие, как Байджу Бавра, Сваами Харидас или Миан Тан Сен, творили чудеса, пропевая те или иные раги. Рассказывают, что некоторые из них могли в ходе исполнения одной раги разжечь своим искусством пожар или воспламенить масляные лампы, вызвать дождь, град, довести цветы до полного цветения и собрать в лесу свирепых, диких животных — даже змей и тигров — в мирный, тихий круг около поющего музыканта. Для нас, живущих в современном техническом, материалистическом веке, все

это выглядит как собрание небылиц, но я искренне верю в правдоподобность этих историй и их реальность, особенно если принять во внимание, что отмеченные выдающиеся музыканты были не простыми певцами или исполнителями, но и великими йогами, разум которых обладал полной властью над их телами. Они знали все секреты учений Тантра, Хатха йога, различных форм оккультного воздействия и были чистейшими, аскетическими и святыми людьми. Это была замечательная черта нашей музыки, и даже сегодня, хотя подобные чудеса не могут быть повторены, любой может заметить огромное воздействие музыки на слушателя и, как многие подтверждают, ее способность вызвать ощущение «духовного сопереживания» даже у западных слушателей.

Таким образом, мы можем сказать, что рага является определенной, научно-обоснованной, тонкой, эстетической мелодической формой, представленной серией нот в пределах октавы; каждая рага отлична от другой и обладает своей особенной последовательностью нот, числом тонов, порядком их расположения при восходящем и нисходящем движении, акцентированными нотами, звуками различной протяженности, характерными фразами и преобладающим настроением. Это — мелодическая основа индийской классической музыки, на которой музыкант импровизирует в любом стиле, любое по длительности время и в любом темпе как соло, так и в сопровождении ударных инструментов. Рага может найти свое выражение в любой композиционной форме (в песне или инструментальном гат).

Перевод с английского
Т. и Е. Морозовых.

Содержание

МУЗЫКА НАРОДОВ АЗИИ И АФРИКИ

Выпуск 4

Составитель *Виктор Сергеевич Виноградов*

Редактор И. Вершинина Худож. редактор Г. Христиани
Техн. редактор Е. Ставицкая Корректор К. Петрова

ИБ № 1922

Сдано в набор 25.04.83. Подп. к печ. 16.12.83. А 15035 Форм. бум. 84×108 1/32. Бумага Типографская № 1. Гарнитура шрифта Литературная. Печать Высокая. Печ. л. 10,5. Усл. печ. л. 17,64. Усл. кр.-отт. 17,64. Уч.-изд. л. 19,26 (с вкл.). Тираж 1920 экз. Изд. № 5645. Зак. 358. Цена 1 р. 70 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

1 р. 70 к.



МУЗЫКА НАРОДОВ АЗИИ И АФРИКИ